بين السياسة والكياسة:

نحن بشر، أيها البشر!

إميل حبيبي

أسباب عديدة، تراكمت على مرّ الزمن، أدّت إلى ظهور خلافي الحاد مع قيادة الحزب الشيوعي الإسرائيلي، ذلك الخلاف الذي أدّى إلى خروجي من هذا الحزب مع أنني كنت من مؤسسيه الأوائل. والآن، وقد مضى على خروجي من الحزب سبعة أعوام، أستطيع أن أواجه مصيري الشخصي مواجهةً متّزنة، بدون إنفعالات اللحظة، كما لو أنني أواجه المصير الشخصي لإنسان آخر غيري أنا.

ليس هذا هو موضوع ذكرياتي، الآن، مع أن قراري ذلك ـ بالخروج من الحزب الذي أسهمتُ في تأسيسه وقرّر مصيري الشخصي منذ نعومة أظفاري ـ كاد أن يحطّمني في ما بقي لي من عمر. وكنت أُعزّي نفسي بأن ما بقي لي من عُمر لا يستأهل أي تحطيم فوق ما فعلته بي الشيخوخة. مما لا شكّ فيه أن حركة «التغيير والمصارحة» التي قام بها ميخائيل غورباتشوف، خصوصاً في دعوته إلى إنهاء البون الشاسع ما بين السياسة والأخلاق، شجّعتني على حسم خلافي القديم مع قيادة الحزب بمدى ما أعادت إلى نفسي الثقة بأنني لست «إنتهازياً» مثلما حاول زملائي إقناعي حتى كدت أقتنع! فصرت أتصرّف من منطلق إنقاذ نفسي من هذه «الإنتهازية».

كنت قد أصدرت روايتي، «المتشائل»، في العام 1974، أي قبل أكثر من عشر سنين على ظهور حركة غورباتشوف في الإتحاد السوفييتي. فأنهكني رفاقي بالسؤال عن الطبقة الإجتماعية التي يمثلها «المتشائل». فساعدني

ميخائيل غورباتشوف، فيما بعد، على الإهتداء إلى الجواب الذي أعاد الإطمئنان إلى نفسي، وذلك حين دعا حزبه إلى عدم الإكتفاء برؤية الصراع الطبقي في المجتمع، بل دعاه، أيضاً، إلى رؤية الصفات الإنسانية المشتركة بين طبقات هذا المجتمع. لم أكن أفكر بهذه الأمور حين كتبت رواية «المتشائل»، بل كنت أدافع عن حق «الأكثرية الصامتة» في أن تصمت. حسبت أن الضعف الإنساني، الذي يدفع بالناس إلى إنتظار الفرج عبر العجائب الخارقة، هو من الصفات الخاصة بشعبي الذي تخلّى عنه الإنس والجن. فلما تُرجم «المتشائل» إلى أكثر من خمس عشرة لغة فيما بعد، وقوبل بترحاب مدهش، وجدت أن هذه الصفة تجمع ما بين البشر جميعاً.

كنت، في صيف العام 1972 أو أكثر أو أقل على ما أذكر، أستجمّ على شاطىء بحر الشمال في «ألمانيا الشرقية». وفي صباح يوم من أيام ذلك الصيف جاءني مضيفي و«بشّروني» بأن الشيوعيين السودانيين شاركوا في إنقلاب أوصلهم إلى الحكم في السودان. فبكيت مثلما يبكي طفل. هل يُعقل أن يكون السودان أول بلد عربي يبني الإشتراكية؟! بكيت لأنني توقعت المصير نفسه الذي آل إليه العديد من معارفي وأصدقائي من قادة الحزب الشيوعي السوداني - الإعدام! فقد كان هذا المصير نفسه، قبل عدة سنوات، مصير أحباني من قادة الحزب الشيوعي العراقي. فهل كُتب علينا، نحن الشيوعيين العرب، أن نموت دون أن نتنازل عن أعلام «الثورة النقيّة»؟! كيف يُجيز رفاقنا الأوروبيون لأنفسهم ما لا نجيزه لأنفسنا من حرص على أرواحهم وعلى أرواح مؤيديهم؟! على شاطىء بحر الشمال كتبت، وللتو، فصلاً منفرداً من مسرحية أسميتها «الصمت والبحر» أدخلتها، فيما بعد، فصلاً منفرداً في «المتشائل» هو الفصل الثالث عشر من الكتاب الثاني - عن النقاش الإنساني الحار بين «باقية» وولدها «ولاء» حين استحكم وحيداً في خرائب قرية الطنطورة على شاطىء البحر وقد أحاط به عسكر إسرائيل: إما أن يستسلمَ أو أن يقتلوه رمياً بالرصاص. فحاولت والدته، «باقية»، إقناعه بأن يسلم سلاحه فينقذ حياته وحياة والديه.

كنت قلقاً، طول سنوات عمري المنقضية، على مصير الأجيال الشابة التي ربيناها في بلادنا وفي العالم العربي الواسع. أقلقتني، بشكل خاص، محاولة يوسف ستالين إنتزاع إنسانيتنا، ضعفنا الإنساني. وذلك في قوله المذهل: إن

الشيوعيين «جبلوا من طينة خاصة»، أي من غير طينة البشر! فمن كانت إنسانيته - ضعفه الإنساني - تتغلب عليه كنّا نتهمه بتهمة «الإنتهازية» و«الإنهزامية»، وكنّا نعتبره، أحياناً، مارقاً وعدواً. وفي روايتي الأخيرة - «سرايا بنت الغول» - اكتشفت كهفاً فلسفياً آخر، بالإضافة إلى «كهف أفلاطون»، في مسيرة المعرفة الإنسانية، وأسميته «كهف لينين» إشارة إلى الصورة التي صور بها لينين هؤلاء «الإنتهازيين» في مؤلفه «ما العمل»، وذلك في حديثه عن «المستنقع»، قال:

«ها نحن سائرون، في جماعة متراصة، عبر ممر وعر وشديد الإرتفاع، ويأخذ الواحد منّا بيد الآخر أخذاً ثابتاً. محاصرون نحن بالأعداء من كل جانب، وعلينا التقدم إلى أمام على الرغم من قصف نيرانهم غير المتوقّف تقريباً. كنّا اجتمعنا، باختيارنا الحر، وراء هدف النضال ضد العدو لاوراء التراجع عائدين إلى المستنقع تحتنا الذي لم ينفك سكانه عن تقريعنا، منذ اللحظة الأولى، على إنفصالنا (عنهم) في جماعة متميّزة وعلى اختيارنا طريق الكفاح عوضاً عن طريق التراضي. وفي لحظة من اللحظات يأخذ أفراد من بيننا في الصراخ: دعونا نعود إلى المستنقع! فنعيب عليهم هذا الوهن. فيردون علينا معاتبين أن ما أشد جهلكم! ألا تخجلون من إنكاركم حريتنا في ندائنا إليكم أن تسلكوا طريقاً أهون وأسلم؟! بلى، أيها السادة، فإنكم أحرار لا في توجيه هذا النداء إلينا، فقط، بل في أن تذهبوا أنتم أنفسكم حيثما شئتم الذهاب حتى العودة إلى المستنقع! ونعتقد، صراحةً، أن المستنقع هو المكان الجدير بكم، ونحن مستعدون لأن نقدم إليكم كل عون في تحقيق مبتغاكم هذا. ولكن، فكّوا أيديكم من أيدينا، ولا تتشبثوا بنا ولا تلوثوا كلمة الحرية السامية. فإننا، نحن أيضاً، أحرار في النضال ضد المستنقع وليس ضده فقط بل أيضاً ضد أولئك الذين يعودون إلى المستنقع»!

وأتبعت هذا الإستشهاد، في روايتي «سرايا»، بتعابير الحسرة وتأنيب الضمير التالية:

«قلت: من قديم الزمان وسالف العصر والأوان أرقّني المصير الذي كانت تؤول إليه الحركات الشيوعية في شرقنا القريب والبعيد، كل عشر سنين أو خمسة عشر عاماً مرةً تلو المرةّ - مصير الحركة القرمطية والإسماعيلية والباطنية في زمانها، وكانت الحركة الإسماعيلية أول من نادى المنتسب إليها

يا رفيق! فلماذا لم ترفق بأنفسنا؟ ألم يكفنا عنت الكفاح ضد المستنقع فضممنا إليه من ترفّق بنفسه وبعياله؟! كيف يكون حالنا، اليوم، لو تعاملنا معهم تعاملي مع «المتشائل»؟ وكيف لا ألوم نفسي على ترددي في الخطوة الأخيرة»؟!

ظهرت الحركة الإسماعيلية، في الدولة الإسلامية، في مطلع هذه الألف من السنين التي نودعها الآن في سنواتها الأربع الباقية. ووضعت للمنتسبين إليها مستويات من الطاعة والتضحية لم يستطع الجمهور الواسع من الناس العاديين أن يرقوا إليها أو أن يتحملوها. فأخذ قادة الإسماعيلية يتّهمون هذا الجمهور الواسع، من الناس العاديين، بالخمول وبالتردد وحتى بالخيانة. والإنسان العادي أدرى الناس بثقل العبء المعاشي الذي ينوء به ظهره. فكيف نحمّله، فوق هذا العبء، دمغة الخمول والخيانة؟! رفضها ويرفضها على مرّ العصور والأجيال. فكانت نهاية الحركة الإسماعيلية على أيدي الناس العاديين الذين جاءت هذه الحركة لتخليصهم من الغبن والظلم.

والمستشرقون الأوروبيون اتهموا قادة هذه الحركة بأنهم كانوا يسيطرون على أتباعهم بأن يمكّنوهم من تعاطي الحشيش المخدّر. فسمّوهم بالحشاشين. وظنّوا أنه من هذه التسمية أخذت كلمة «Assassin» الأوروبية التي تطلق على مقترف الإغتيال السياسي. أما الكاتب الكبير، أمين معلوف، فقد توصّل إلى أنهم كانوا يَسمّون أنفسهم بإسم «الأساسيين»، أي «الأصوليين» في تعبيرنا الحديث. وأنه من كلمة «الأساسيين» أخذت كلمة «Assassin» الأوروبية. واعتقادي أنه محق في هذه التسمية. ومنها تنبّهت إلى ما أسميته بإسم «الأصولية العلمانية» التي تسير جنباً إلى جنب مع «الأصولية الدينية». وكلاهما يتعارض مع الضعف الإنساني الذي وجدته أصدق ميزان لمدى إنسانية الإنسان.

وكان «فارس الحروب الصليبية»، الشاعر العربي أسامة بن منقذ، تنبه من قبل ألف عام إلى هذه الحقيقة من وجهها الآخر. وكل حقيقة لها وجهها الآخر. بأن الشجاعة والقوة لا توحدان ما بين بني البشر بل توحّد ما بينهم وبين البهائم. فقال، في مذكراته الشهيرة بإسم «كتاب الإعتبار»: «سبحان الخالق الباري، إذا خبر الإنسان أمور الإفرنج سبّح الله تعالى وقدّسه ورأى بهائم فيهم فضيلة الشجاعة والقتال لا غير كما في البهائم فضيلة القوة والحمل».

والمني، من قديم الزمان، كون الضحية الفلسطينية تستحي، في أحيان كثيرة، من كونها ضحية. أي تستحي من ضعفها الإنساني. ولدي أمثلة عديدة عن مناضلين فلسطينيين أنعم عليهم والدوهم بأسماء إنسانية لطيفة، فما أن انضمّوا إلى الكفاح الوطني حتى اختاروا أسماء «حركية» رهيبة. وشعراء فلسطينيون يصولون ويجولون في قصائدهم النارية مع أن الواحد منهم، في حياته العادية، لا يجرؤ على ذبح دجاجة. وأنا، بعد هذه التجربة، أعتبر روايتي عن «المتشائل» نشيد الأنشاد في الدفاع عن إنسانية الإنسان الفلسطيني التي تجد التعبير الأسمى عنها في ضعفه الإنساني. أما الحركات الأصولية أو الأساسية، الدينية أو الدنيوية، فلا مستقبل لها لأنها تتعارض تعارضاً مباشراً مع الطبيعة الإنسانية ـ الضعف الإنساني.

وصرت أعتقد أن المهمة الأساس، أمام مبدعي الأدب والشعر وبقية الفنون، هي البحث عن هذه اللؤلؤة ـ الضعف الإنساني ـ في أعماق البحور الإنسانية. وهذا ما نسميه باسم «أنسنة العدو». وكنّا أسهمنا، عبر الكشف عن هذه اللؤلؤة، في الظاهرة المثيرة للإحترام وللدهشة ـ ظاهرة الطفل الفلسطيني الأعزل الذي لا يتردد في مواجهة جندي الإحتلال الإسرائيلي المدجّج بالسلاح. فقد أصبح هذا الطفل الفلسطيني يدرك أنه يوجد، تحت اللباس العسكري، إنسان يتميّز بالضعف الإنساني مثله مثله. وكان على الزملاء اليهود، في المقابل، أن يبذلوا أقصى الجهد الفني الأخلاقي حتى يتخلّص مجتمعهم من الظاهرة الشيطانية ـ ظاهرة الجندي الذي لا يتورّع عن توجيه رصاص رشاشه نحو صدر طفل فلسطيني أو طفلة. فكيف يعود إلى بيته وإلى أطفاله بعد هذه الفعلة؟!

كثيراً ما تساءلت، في الماضي، عن الأسباب التي جعلت شعارات اليمين الإسرائيلي ـ المعادية لنهج المصالحة التاريخية بين شعبينا ـ منتشرة لدى أوساط واسعة من المجتمع اليهودي في إسرائيل. أعرف عن أسباب وجيهة عديدة. ولكنني أكتفي، لفائدة ذكرياتي هذه، بسبب وجيه واحد، وهو تردد العديد من زملائي اليهود في شرب الكأس المرّة أمام شعبهم التي لم نتردد، نحن زملاءهم العرب، في شرب ما هو أشدّ مرارة منها أمام شعبنا. فنحن لم نتردد في الإعتراف بالوقائع الجديدة في بلادنا على الرغم من الخسائر والمآسي التي سببتها لنا هذه الوقائع الجديدة. أما بعض الزملاء الإسرائيليين فترددوا

في أن يفصحوا، أمام شعبهم، عن معظم الثمن الذي دفعه شعبنا العربي الفلسطيني في موافقته على المصالحة التاريخية بشروطها المجحفة الراهنة. لقد كان من الصعب على شعبنا العربي الفلسطيني، شأنه شأن كل شعب حي، الموافقة في العام 47 ـ 1948 على تقسيم وطنه، وما هو يوافق الآن على الحدود التي أقرها مجلس الأمن الدولي بقراره رقم 242 الأشد إجحافاً بحقه من حدود قرار التقسيم. إن كل «الكواشين الإلهية» لا تبرر طرد إنسان عربي واحد من وطنه! وتكاد تضحية الشعب العربي الفلسطيني، في قبوله المصالحة التاريخية، توازي تضحية تلك الأم الأصيلة في الحكمة التوراتية أمام الملك سليمان حين وافقت على تسليم وليدها إلى الأم الدعيّة حتى تنقذه من الموت بتقسيم جسمه بين المرأتين! فما الداعي إلى إخفاء هذه الحقائق وإلى التهرّب من مواجهة وقاحة اليمين؟!

وكثيراً ما ذكّرني هذا التهرب والتردد بالحكاية التي أوردها الكاتب الروسي الكلاسيكي، ليون تولستوي، عن الوالدة المسافرة مع أولادها الثلاثة في زحافة ثلجية يجرها حصان، فهاجمها قطيع من الذئاب الجائعة، فأصابها الخوف بالهستيريا، فألقت بأحد أولادها إلى القطيع علّ الذئاب تكتفي به وتخل عنها. فازدادت الذئاب نهماً وجرأة، فألقت بوليدها الثاني إلى الذئاب، فالثالث. وفي النهاية التهمتها الذئاب والتهمت الحصان أيضاً. هذه الذئاب نفسها، وبالسبب نفسه من تردد وتراجع، التهمت رئيس وزراء إسرائيل السابق، إسحق رابين، في الرابع من نوفمبر العام 1995.

إننا لا ننكر وجود أوساط فلسطينية ترفض، هي أيضاً، المصالحة التاريخية. ولكننا لا نستطيع، في الوقت نفسه، تجاهل الحقيقة في هذا المجال، وهي أن الرفض الإسرائيلي هو الأشد خطراً من حيث قدراته ونفوذه وغطرسته الإستفزازية. فقد أثبتت الإنتخابات الفلسطينية الأخيرة (96/1/20) أن الأكثرية الساحقة جداً من الشعب العربي الفلسطيني تؤيد المسيرة السلمية والمصالحة التاريخية. فهل يحق لنا أن ننتظر مثل هذه الأكثرية، بل حتى أقل منها، لمؤيدي المسيرة السلمية والمصالحة التاريخية في الإنتخابات الإسرائيلية القادمة؟ يقيناً أنه يحق لنا أن ننتظر، وأن نعمل جاهدين لتحقيق هذه الأمنية.

ولاحظت أن مبعث الدعوة، التي يطلقها السياسيون وبعض الكتّاب في

إسرائيل، داعيننا - نحن الكتّاب الفلسطينيين - إلى التخلي عن كتاباتنا السابقة وإلى التوجه نحو مستقبل السلام، هو هذا التهرّب نفسه من الإعتراف بالثمن الباهظ الذي قدّمه الشعب العربي الفلسطيني بموافقته على شروط التسوية السلمية الحالية. فأنا واحد من عديدين يعتقدون أن العكس، تماماً، هو ما يخدم المسيرة السلمية وقضية المصالحة. إننا نحتاج الآن، أكثر من أي وقت مضى، إلى ترجمة أعمالنا عن مآسي الشعب العربي الفلسطيني إلى اللغة العبرية. كما أننا في أمسّ الحاجة إلى التعرّف على أعمال العديد من الكتّاب اليهود الذين رفضوا أن يقوم شعب، تميّز تاريخه بالوقوع ضحية الظلم والعنصرية، بظلم شعب آخر. إننا لا نطلب الإعتذار، ولكن من حقنا أن نطلب عدم إخفاء الماضي. لقد كان شعبنا العربي الفلسطيني، ولا يزال، الضحية الأساس للنزاع القائم. ولا يمكن الإستمرار في قلب هذه الحقيقة التاريخية على رأسها بتصوير الضحية على أنها الظالم والباغي والمعتدي.

وأذكر، في هذه المناسبة، روايتي عن «المتشائل» الذي لم يبق له من مكان في وطنه سوى رأس خازوق. وكنت، بعد صدور الترجمة العبرية، أدعى إلى نوادي الكيبوتسات للتحاور عن مصير «المتشائل». فجوبهت، في كل لقاء، بسؤال وحيد أوحد: لو انتصرتم علينا لما أبقيتم لنا، في هذه البلاد، أي موقع ولا حتى فوق رأس خازوق! فكنت أجيبهم، جواباً وحيداً أوحد ومتكرراً: ولكن هذا ما فعلتموه بنا! فالمشكلة الفعلية، التي تجابهكم ولا تستطيعون الإفلات منها، هي أنكم أنتم الذين لم تبقوا لنا في بلادنا سوى موقع رأس خازوق. وحتى هذا الموقع تتكرونه علينا أحياناً. وقد يكون الأمر الذي لم تنتظروه هو أن نفضّل رأس خازوق، فوق تراب الوطن، على كل أوهام الغربة!

مرة أخرى أرغب في أن أهتف هتافي نفسه في روايتي «إخطية» أن «لم نعد ممثلين وأنتم المشاهدين! القاعة واحدة والناس ناس، أيها الناس».

بشر نحن، يا بشر! فهل أنتم، مثلنا، بشر؟!

قصيدتان

بلند الحيدري

ذات مساء

ـ وككل مساء تأخذني ما بين ذراعيها
وككل مساء أطفىء عيني
كي أرحل بعض زوارق من ورق
في زرقة عينيها
ـ
ذات مساء همست في أذني
وبصوت متشح بالحزن
ـ إبني.. إياك وإياكم يا أولادي
أن يعبر أي منكم ذاك الوادي
ذاك الضائع ما بين الضفة في هذا الحي
وتلك الضفة من أرض في الظن
وتعيد: إبني إياك وإياكم..
في هذا الوادي عفريت مفتول القرنين
ومرهوب الجانب كالغول
في هذا الوادي تنين أعور مثل
غمامات حبلى بالموت وبالويل
في هذا الوادي ألف كمين للجن

فإياكَ وإياكم يا أولادي
أن يعبر أيّ منكمْ ذاكَ الوادي
تلكَ وصايا الأجدادِ فلا تنسوا..
تلك وصايا الأجدادِ

—

لكني.. ذات مساء أدركتُ بأني
جاوزتُ حدودَ ذراعيها
وبأني ما عدتُ زوارقَ من ورقٍ
ترحل كل مساء في زرقة عينيها
وبأن العفريتَ الأسودَ كالغولِ
وأن التنينَ المملوءَ بحقد الليلِ
وأن كمائنَ أهل الجنِ
وكلّ وصايا الأجدادِ وكلّ الهمسِ
المتململَ في أذني
ما كانت غيري
والوادي، ذاك الضائع ما بين الضفة
في هذا الحي وتلك الضفةِ من أرضٍ في الظنِ
ما كان سوى وطني

—

ذات مساء ماتت أمي
وعلى مدّ ذراعيها استلقيتُ وكانت عيني
فانوساً أعمى يحملني.. وسيحملني
من تيهٍ فيّ
ولتيهٍ يبحثُ عنّي
وسيبقى يبحث عني في أرض كانت وطني.

(لندن - شباط 1996)

كانوا أربعة

(مهداة إلى أخي الأعز نسيم رجوان)

ذات صباح من تشرين
قبل سنين
كنا أربعة في غرفة سجن
أصغر من كف سجين
كنا ما زلنا نقدر أن نضحك
أن ندحرج عين السجان.. وأن
كنا أكبر من أن نخشى شركاً
أو نرهب أفعى تترصدنا في ألف كمين
كنا.. وكما كنا
لا نعرف أوجهنا إلا في جرح
يسألنا ماذا نبنون وراء الجرح
ألا من وعد أو من شمس
تشرق ما بين الجرح وما بين السكين..؟!
ونردد بأنا عهد.. قسم
لن نهجر حارات صبانا
وبأنا لن ننسى أن نوقد من نزف دمانا
شمعة ميلاد
في كل شوارع بغداد
...
ذات صباح من تشرين
بعد سنين
أتقول، هرمنا.. أتعبنا الركض
وراء صباح لم يأت.. قد لا يأتي..؟

ـ كلا.. كلا
أتقول: علينا أن ننسى الوعد.. العهد
وأن نخلد للصمت فإن دروب الموت
تحيط بنا.. تأسرنا ويأنا..
ـ كلا.. كلا
لن نصبح في بركة ماء عفن ظلا
...
ذات صباح من تشرين
بعد سنين وسنين
كانوا أربعة
الأول منا صلبوه بباب السجن
فقلنا: ما أجمل ليلاً يوقظ فينا
زهو الشمس
والثاني أطفأ عينيه بكفيه
فقلنا: ما أروع هذا المتسرب
من بين أنامله الخمس
والثالث أمسى جاسوساً.. يا للثمن البخس
وأنا الرابع.. ها أني
أهرب من منفى وإلى منفى
وأنا لا أحمل في صدري إلا رمسي
لكني.. إن مت هنا.. في الغربة.. في المنفى
فسيحمل شاهد قبري.. هذا وطني
هذا من أجلك يا وطني.

(لندن ـ كانون الثاني 1996)

ناي على أيامنا (*)

محمد القيسي

أهل الريّح

لا نامَ في عينيكِ يلزمني،
بلادٌ
لا تزرُّها حدودُ

ليتَ البراري لا تظلُّ سريرنا
لنرى حنانَ البيت في عشب السطوح
هناكَ دوريٌ يجمعُ قشةَ أعلى الجدارِ
وقُبَراتٌ كنتُ أتبعها
وصبيانٌ مضوا نحوَ الكهولة
لن يعودوا

في أُسرتي
يتفتّحُ الرمّانُ مجروحاً
ولكنّي وحيدُ

ما كانَ أهلُ الريحِ يشتجرونَ،
عندَ ضحى البنفسجِ أو
يكبّلهمْ جليدُ

سَنُّوا أغانيهم على نار العَشيّة
ظاعنين، فقلتُ أتبعهم إلى
ما شاءَ لي قلبي
وما شاءَ النشيدُ

ظعنوا ولي في الظاعنينَ حَمامةٌ
هدلتْ بليلِ مريضها
ومريضُها قلبي وقدْ
عزفَ الرعاةُ لهُ فأشجاهُ البعيدُ

وَصلوا وما وَصلوا طريقاً في الطريقِ
إلى منازلِهم
ولا ناياتُهم
ظلّتْ تجودُ

هلْ تسردُ الأيامُ حلكتها
ويُفشي سرّهُ لليل ليلٌ
في جهاتِ الروحِ سلّمهُ مديدُ!

لا نامَ في عينيكِ
يلزمني بلادٌ
لا تزنّرُها حدودُ

(لندن 28/11/1994)

في كفتيريا المساء الأخير من العام

وفي كفتيريا المساءِ الأخيرِ من العامِ

كنتُ انتظرتُ،
ثلاثينَ سطراً منَ الشعْرِ
سيجارةً
نصفَ كوبٍ من القهوةِ المرَّةِ
قبلَ تساقُطِ عنّابِها

وقبلَ تلوحُ من البابِ عبرَ الزجاجِ
وتنتظرُني تحت قبّةِ نفسي
أعدِّدُ كمْ ريشةً سقطتْ من جناحيَ،
كمْ جدولاً رفرفَ الريحَ والرُّوحَ،
سلسلَ رنَّةَ أكوابِها

وكانَ يمامٌ غريبٌ يحطُّ على شرفةٍ
في البعيدِ
ويهوي
على بابِها
تُطوِّحُني زرقةٌ أيُّها الياسمينُ وأنتَ تواصلُني
ملَكاً في الفراغِ العميمِ منَ اللهِ
أجلو الغيُومَ
وأسكنُ أطرافَ أهدابِها

وها هيَ تجلسُ قربَ رمادي،
في كفتيريا المساءِ الأخيرِ،
وتشرحُ لي
بالقليلِ منَ الصمتِ
جملةَ أسبابِها

(لندن 31/12/1994)

إبنة خالي

تحتَ أيِّ القبابِ كَتبنا النشيدَ إلى البيتِ،
يا إبنةَ خالي

مرَّ عشرونَ بحراً مُغلَّقٌ
وعشرونَ منفى
ومرَّ حالُكِ حالي

هَلْ يطولُ نحيبُ الطُبولِ،
وتنأى هوادجُنا تحتَ قاعِ الغُبارِ،
ولا مَنْ يُبالي!

آهِ يا إبنةَ خالي
لا زَفافُكِ حانَ، ولا بانَ،
ضوءُ هِلالِ

إبكِ ما رانَ صمتٌ،
وغنَّى لنا وترٌ،
وادلهمَّتْ لَيالي

إبكِ عنّي القليلَ منَ الدمعِ،
حتى أعودَ إلى
ما تبقّى منَ الأرضِ،
يوماً
وأُنهي ارتحالي

آهِ يا إبنةَ خالي

تحتَ أيّ القِبابِ كتبنا النشيدَ إلى البيتِ،
وانطفأتْ في الطريقِ قناديلُنا
وضَدَنا اللآلي!

(لندن 24/ 1/ 1995)

ثلاث محاولات لصياغة المزمار

1
يُوصلني بابان إلى بيتي
الأوّلُ سَدّتْهُ الريحْ
والثاني صمتي.

2
يُوصلني بابان إلى سكني
الأوّلُ نسيتْهُ الريحْ
والثاني شجني.

3
يُوصلني بابان إلى داري
الأوّلُ خلعتْهُ الريحْ
والثاني مِزماري.

(لندن 8/2/1995)

بعد لم أكتب

نازحٌ فيكِ على هيئة مِزمارٍ
وزوادة ريحِ

بعدُ لمْ أكتبْ لعينيكِ سوى
ومض الإشارات،
ولمْ أبدأ مَديحي

منذُ عامٍ، وأنا أجمعُ أوتاري
ولا أذهبُ في العزف،
ولا تدنو صروحي

فإذا أمسكتُ بالخيطِ
جفاني ورقي الأبيض
لا أنبضُ تُفّاحاً
ولا تخضرُّ بالريحان وِدْياني
وتنأى بي سُطوحي

كُلُّ ما سطّرتُ،
أو غنّيتُ،
أو فاضتْ بأسبابي شُروحي

هو ما تقدحهُ الأيامُ مِنْ
برقٍ يمانيٍّ
على صوّانِ روحي

يا تباريحي، ويا آيةَ صحوي،
وصَحيحي

نازحٌ فيكِ على
هيئةِ مزمارٍ،
وزوادةِ ريحٍ.

(لندن 2/ 3/ 1995)

حطـّابون*

(إلى مازن مصطفى ـ هناك)

في جمالِ الخرافةِ كانوا يمرّون تحتَ نوافذِنا
يحطِبونَ لنا
وترقُّ مدامعُهُم في الخريفِ
حناناً على عُرينا
تحتَ هذا المطرْ

فإذا لَمَسوا الغُصْنَ أو
دَخلوا في الشجَرْ
يرجفُونَ انخطافاً
وهم يَصعدون خفافاً
إلى غابةٍ يرسمونَ لها ورقاً وجذوعاً،
ويكسُونَ أيامنا بالإشارات، كيفَ تنقّبُ عنهم
ولا مِن أثَرْ
يا تريّلَ السفَرْ!

(عمان 10/ 3/ 1995)

الحياة على وتر

(إلى مازن أيضاً)

آخرُ الأوتارِ في الغيتارِ،
ماذا ستقولْ

قبلَ أنْ يهبطَ ظلُّ الليلِ،
يا قلبُ،
وتنتابكَ أنّاتُ الطبولْ

مرّ يومانِ،
ومرّتْ خمسةٌ أخرى
وفاضتْ ضفّتا نهرِكَ بالماءِ الرخاميِّ
ومصقولاً كسيفِ الريحِ،
ما زلتَ تجولْ

كيفَ لا تُحسِنُ تصريفَ المواويلِ،
ولا تدري
إلى أيِّ المداراتِ تؤولْ

أيُّها القوّالُ يا قلبي، تعبْنا
وشربْنا
آخرَ الغصّاتِ، عندَ النهرِ،
لمْ تنطقْ مرايانا
وجاوزْنا الفصولْ

آخرُ الأوتارِ،

في الغيتار،
غنّيتُ
وأدّيتُ
حياتي
مثلما حرّكني الغيمُ،
وظلَّ العازفُ الأعمى
على الغيتار أعمى
ليس من بابٍ يغنّيه، ولا
ثمّ وصول.

(لندن 28/ 5/1995)

(*) مختارات من ديوان جديد بنفس العنوان، يصدر قريباً في بيروت.

قصائد

محمد حسيب القاضي

لازورد

إنه الحبر
دائماً الحبر
يتبسّم أزرق
ينثر كل الجهات على بوق شاحنةٍ
ويهزهز أثداءه للغبار

• • • • •

ليس هذا الهدير
ولا ذاك شباك مرمر
سوف أدوّن ما خطف الظلُّ مني
لا أقلّ ولا أكثر
الطعنة التي لم تسمع يوماً
النهار لوميأ
ثم الذين نسوا أقدامهم في الممر
ودخلوا..

نقصانُ النحر. لا- بل صمت وطيور،
في عودة الموتى إلى مراياهم
بل النظرة التي تقتنص أشكالنا المهيأة
للحمأ
بل القيلولة الأبعدُ
لجعل النعاس أرقَّ من نايٍ
أشخاص من الحبر يتحدثون بيننا
بهيئة مظلات مثقوبة، وفوانيس
عندما الريح من مرتفع السهرة
ترمقنا بصريف
الجمر ذكرى النبع قبل أن يمنعنا النسيان
من المرور
والذين ينتخون الثواني كللهن
لم يتذكروا أين سقط الضوء منهم
كلا.. ليس الطائر المحبوس في المعنى
كلا.. ليس الطائر المحبوس في المعنى
كل ما تركناه.. يتجرجر خلفنا
كل ما لم نهجره بعدُ
(العبرة في أن أرى كاحلك
محروساً ببياضه)
قبل أن أبلغ هلالاً يطلُّ على منحدرٍ بين شهقتين من رخام،
حذراً، راعشاً، يستدقُّ..
رعوياً يشق الزغب الغائر في الصعدة..
هلال الأنثى.. اللازورد الساخن سرخسيا
كالإغماءة من طعنة الماء الأخيرة
ثم..

ظلال السرو التي تهب على نومنا
بعد أن سرّحنا الجنيّ من الحفرة
بينما نسينا ملابسنا المخذولة تعوم فوق الفجر!

(1995)

(1) شارع عمر المختار

نتلاقى وحيدين   ألا من أحد ما
ننتظر أن يجيء
ربما يكون الإنتظار نفسه بقدم طويلة مشعرة
وعينين مخلوقتين من الأرق الفاني
وقت ما لكل الأوقات مغسول بكعب إمرأة
نسيت من أي نطفة أولاد الغيبة
الرائحة كذلك
تحرس أجساداً عائمة فوق الثياب والكلام

...

لحظة وينقطع العويل في ملجأ الأيدي
أشخاصٌ من الذكريات ينزلون متأخرين
بالحصى والفضة. كي يردموا تجاعيدهم
هل لنا سوى أن نضعَ الحكمة تحت لسان الحصرم
دون.. أن نضرس؟
لو بإمكاننا أن نستعين بوجه واحد
قبل أن يذوب في الملح
السماء المخرّمة كحمالة نهدين
كل ما سقط من القلب لينمحي في ضجة خطوة
على الساحة الخلفية

أن نتحدث عمّن كنا هم
نحدّث في يدنا نظرة "مارجو" التي تغضّنت.
الهواء العاري كمراهق
وعلى رؤوس الأصابع.
النهار يستدير كعجَلة خشبية
ثم أخيراً
الشارع يخلع جوربه الطويل
ويدسه تحت الهدير!!

(2) إيرز
بعد دقيقة مصمّغة
على فمكَ
قبل ثانيتين فقط
كل شيء يتوقف على الاختناقة في الركبة
الفجرُ المحمولُ على بغل كصرة لاجئين
العربة التي تبحث عن حرف جرٍ
ثم بوابة الملكة ذات الثديين المترجرجين
باللبن الحامض
هل تستردُّ اللحظة برمية نردٍ
على مربع خساراتك؟
في تجويف العبرية ثمة من يخيط الفراشات
إلى أعقاب الشموع
وأنت تلم الأرضَ في كيسٍ مثقوب
وتنزل متكأً على نملة!
بعد قليلٍ تفوح السهرةُ من جلود الخدم المسرعين

حيث يطحنون الشواقل والأحلام
ليرمموا حناجرهم
حدثْ قميصك حدثْ.
الهواء أنثى تقول لا راغبةً
ربما تقل التراب لا أكثر
بالوجه المذورّ كحدوةٍ تلمع تحت شمسٍ قاسية
أو قد تكون الموجة المقطوفة من شجرة
الموجة التي تقع في سلة أطرافك
ما الذي يتخلف لك
اللا شيء فقط!

(3) «مركز الشوّا الثقافي»

أن تكون أحدَ المدعوين
يعني أن تطلّ من فجوةٍ في الحصن
فالذين نسوا على الباب ظلالهم دخلوا بفراغاتهم الكثيرة
إلا السيّدة المفتولة بالمرآة تنظر إلى أعلى
حيث السحابة معلّقة كنظرة وحيدة
هل لك أن تستنزل المدائحَ العالية بصولجانٍ مكسور
زوبعةٌ قديمةُ المنشأ تفش خلف مكبرٍ للصوت
بينما المقاعد ترفع قرون الماعز للمهب
كي تكون عميقاً كلجة عليك أن تصغي لما تقوله سترتك
في "مركز الشوا الثقافي" هنا الذين في البنفسج الغريب يجلسون
من أعينهم طارت سحابة الحبر وكفكفت نسيانهم
حين الفراغ ينحني ليرتق الفراغ ناعياً
"أنزل على سلالم الروح إلى رمادك الأعظم دونما مسرة ولا أسى

ثمة دائماً في ذروة المجهول كأس غير كاملة*
تعرف هذا؟ ربما وربما أيضاً نفضّ صمتنا المخبوء في زجاجة
فقد يحرك الشتاء مرةً ستارة الموتى من الضجر!

(غزة ـ 1995)

---

* محمد حسيب القاضي، شاعر فلسطيني عائد من القاهرة.

أغاني الموتى

غسان زقطان

مشهد

يصعدون بلا وصايا
صمتهم يعلو على قاماتهم
وحديثهم سيقلّ في الأعلى
ويُسمع صافياً في السهل
تمر الكائنات وعزلة القتلى
وتحت،
ترن أجراس من الأسف العميق،
وتحت، أقواس التلال توزّع الضوء القليل،
وتحت، يتصل المكان بغيره،
ويُرى اتساع الأرض
حيث سيجلسون بلا نوايا.

حضور

ثمة من يخلط الأمر في الليل
من يمسك القلب
من يشعل الضوء في غرفة الميتين
..
فجأة يصمت الكلب

ويغمق لون الأثاث،
فجأة..
عضرب الياسمينة أغصانها بالزجاج.
...
خطى تصعد الدرجات الثلاث
خطى في الممر
خطى.. كالغياب
..الزهور التي ذبلت منذ يومين
ترفع أوراقها
عازف العود في لوحة الزيت
يرخي أصابعه.
فجأة..
مقبض الباب!

حضور

هو لم يجئ
لكن رغبته أتت
وكلامه دخل المكان
وشق بين المزهرية والزجاجة ظله
فصمت..
كي أدع الهواء.. له

أغنية العاشق

أنت لا تعرفين
كلّ يوم أزورك في الليل

أروي عليك مناهي الأخير
ونجلس حتى يجف الكلام،
ونبقى على حالنا تلك
ظلّين في الظل.
...
ليست لنا الأغنية
وليست لنا النار في السهل
-ثمة من يحرس الميتين هناك.

أغنية الزوج

في الليل
حين تجف مرآتي ويصرخ صاحبي
وتهبُّ نافذة على السور القصير أمام بيتي
كان يبدو عالياً في الليل،
-أنت هناك واضحة أمام النار
صوتك يلمس الأشياء-
ذكرى أننا نمشي أمام البيت،
ذكرى نخلتين على ارتفاع غامض،
ذكرى انتظار النهر،
ذكرى-
-لا زهور على الرخام
ولا تلاوة في الهواء
تأمّلُ العجلات يلمع في تراب الحقل.
...
تخفق عتمة بفراغها، وتحط
ذكرى

ثمر ذكرى
ثمر رائحتي،
فقط!

أغنية الغريق

لبلاً أتسلق حبل الكعك وأخشاب العربات
وأنادي أختي خلف القصب على قنوات الري
ترسم مدوسة من فخار أسود
ترسم أرقاماً وعرائس من قصب السكر
أستاذاً يترل من حافلة القدس صباحاً
يقفز، زعلاناً، في أوحال السوق
أولاداً بعيون أدهشها الدير وشعر محلوق
جرساً في عنق الكبش الأبيض
شجراً مغلوباً تحت الشمس
وفوق مراجيح الأعياد.

- كم كان النهر سريعاً حين ولدنا..!
كم كان القصب كثيفاً قرب النهر على السبخات!
وتحت الطين
يعدُّ الغرقى سمكاً لشباك الصياد.

أغنية الغريب

كان الندى في البلاد القديمة يبكي على الباب
كانت ضفاف الدروب تسوق المهارى إلى الموت
كان المكان نظيفاً بأوصافه العشر

كان الثوابُ على الأرض حيث انتهى كل وقت به
والمحبون والأدعياء
وما ترك الأولياء من الخبز فوق الدعاء
معي
أي أمر سيغويك عني!

كان طيرُ الكلام البطيء صباحك
يرمي شعائره في الضحى
كان في القلب نومٌ سيأوي إلى ريشه كي ينام
وشيء من العمر في ظاهر الكف
يروي
وينسى

الوجوه التي ذهبت لم تزل في خيوط الهواء
الدروب لها صوتها
لو عرفت
وما زال للنبع طعم التمني
وللقادمين مرايا الغياب
رأى وانتهى
السرُّ
فارفع هواءك
زوار بيتك غاوون أوصافهم في الكتاب
محيك ما بأمر شباكه أو سهى

أغنية الخائف

كيف أخرج من عتمة الليل؟!

ليل كثير سيبقى هنا
بعد أن تذهب الحافلات بهم.

..قبل أن يذهبوا ساعدوني كثيراً على أن أظل.

..قبل أن يذهبوا..
اندفعت وردة من أقاصي الكلام
من الصيف قبل الثلاثين..
وانتظرت أن أرى.

أشعلت شمعة قبل عشرين عام
ولم أستطع أن أرى وجهها
وهي قربي.

..قبل أن يذهبوا.. اهتزت الأرض
سيل من الأغنيات العزيزة والقصص الغالية
كان يهدر خلف التذكر والضحك في غرف الآخرين.

...
سأتركهم يذهبون
حيارى
وراياتهم عالية.

أغنية المغدور

منتصف الليل.. أو بعد
كنا هنا
نشتري ثمراً غامضاً

من باعة لا تراهم.

عبرت عتمة من حقول القصب.
حافة الليل تطوي الطريق المعبَّد.
البيوت تساوت هناك.
صراخ الزجاج انتهى.
الهواء العظيم انتهى.
قلبك الآن..
أسودْ.

أغنية الفارس

مطفأة شموع الخان.
حين أنبته في الليل.
مطفأة وباردة ذراع الباب
حين دفعته ودلفت.
لكنني رأيت يداً تناديني..
يداً سكرانة..
ولمست مائدة من الخشب المبلّل بالنبيذ
وكان خلفي الضوء
أحزمة تشقّ الباب، تتبع خطوي المبتل.
...
..ما زالت هناك اذن
تحدّق بي
عيون الخيل!

أغنية المفقود

فرادى في الممر رأيتُهم
وسمعت صيحتهم.. فرادى
وانتظرتُ..
كرمية في الظل
أحلم بالهواء ممزقاً
...
لِمَ لَمْ أُنادِ؟!

أغنية الدورية الأولى

وكنّا وحيدين في عزلة البيت
والدار من حولنا تسحب الضوء
ذاك الذي ضاع منذ الظهيرة بين الأواني
من الشجرات الثلاث الوحيدات في الليل
ذاكرة السهل تلك وأجراس أمواته النائمين
تطاير صوت
ومرّت من الباب امرأة في الثلاثين
نادت على زوجها
الضوء في صوتها كان يعلو
لكي يهتدي، رغماً الضوء

أغنية الدورية الثانية

في الليالي الأخيرة، كانت ثلاثاً،
سمعنا صياح المغنين في النقش
سمعنا صراخاً على الضفة الثانية

والنواقيس، تلك التي لا نراها،
ترجُّ الهواء على غير عادتها
والرعاة النصارى
يسوقون قطعانهم في غبار الطرق.

سمعنا على الباب طرقاً خفيفاً
وتحت الشبابيك دبّت خطى من تراب وقش.

أغنية الدورية الثالثة

إسمح لنا..
سنطير
وأأذن بالذهاب،
كذبوا علينا
كنت تعرف...
منذ أن لم يرجع القتلى
ومنذ تشققت أجسادهم
لترى الغياب.

أغنية الدوريات الثلاث

لم نجئ بالنجوم
لم نجئ بالنبيذ
لم نجئ بالصدف.
...
لم نكن في السماء
لم نكن في الكروم

ولم تخطف البحر.

-

هل صدقُ الريف حقاً
وهل صدقت أمنا
أنه ينخطف؟!

إنتظار

كأنها "الرحمن"
تهبط من سفوح التين
صافية. مجللة.
بها وتر من الأذان،
بشرى المبتين..
لها رنين الخيل ذكرى السبق. ظلٌ تعارف وبكاء،
بهجة عابرين..
ونعمة بيضاء تلمس وحشة الطرآق
حقلٌ واسعٌ للضحك
صيحة أثر في الليل أبصر نجمة التوأب
أرض فرحة
وأخ ينادي أخته في الجان

...

- "علمه البيان.."
- كأنها "الرحمن"
ساعدني لأنهض يا تراب.

صوت

مضى العمرُ.
لا قطفَ القلبُ لوزَ الثناء
ولا هبّ في الروح سيفُ الرضى.

مضى العمرُ
حياً جداثلنا وانقضى.

على عجل هزّ كوكبه. وانثنى.

مضى العمر.
لا
تتركيني
هنا.

(تونس/ 1990 ـ 1992)

---

* من مجموعة شعرية معدة للنشر.
المؤلف شاعر فلسطيني عائد إلى رام الله من تونس.

كفّارة الشاعر

عمر صبري كتمتو

(مهداة إلى الأصدقاء الشعراء علي الجندي وممدوح عدوان وفواز عيد وعلي كنعان)

يمّمتَ وجهكَ للسماء وقلتَ للقهر انتظرني
فإن رجعتُ، فلا عتاباً أو كلاما
وإن رحلتُ، فعمتَ يا بردى مساءً من حنينٍ لا يكلُّ
وعمتَ يا بردى سلاما
يمّمتَ وجهكَ للشآم، وقلتَ يا شامُ انتهى ما بيننا
هرب الزمان فعلميني كيف أسردُ ما تبقّى من طفولتنا حكايا
من فتوّتنا احتراقاً.. من كهولتنا هُياما
أبداً عشقتكِ.. كل شيء زائلٌ إلاّ الهوى
فهو المُطاعنُ لا يُشقُّ غبارُهُ
وهو الحصنُ لا تُردُّ نبالُه
وهو الذي لا يستجيبُ لتائبٍ إلاّ لماما
رُدّي عليّ صبابةَ العشاق
كيْ أردَّ الينابيعَ التي ردّتْ إلى الصديان وجداً مستبداً
ثم أطلقتِ الحماما

أنا ما هجرتك يا دمشقُ، وما عتبتُ
وما ذرفتُ دموعَ صبٍ لم يجربْ بعدُ شقةَ وجده
لم يلمسِ الأحجارَ فيكِ، ولم يقبلْ ياسمينةَ بيته
أنا لم أبحْ فيك الحراما
أنا ما سلوتكِ أو رضيتُ لك افتراقاً
أو عذاباً، أو سقاما
أودعتُ فيكِ أحبتي فالجرحُ جرحي
أستضيءُ بنوره درباً وأقتحم المدائنَ والظلاما
لم يُرضِهِ كبرُ العظام فكلما اشتدتْ مواجعهُ
تسامى
واعتدَّ في ملكوته تشامخاً، متسامحاً
متوهجاً فذاً، وهاما
أدمنتهُ عمراً، وأدمنني
وأوغلَ في مناقيَّ التي لا تنتهي أرضاً
وضاعا
فإذا غفتْ عيناي أسرفَ في توهجه
وناداني
وغنّى ما استطاعا
نَزِقاً يصارعُ وجده في أضلعي
وكأنني الصبُ الوحيد بعالم العشاقِ
أهتفُ..
أيها الجرح إتعظ رفقاً
وخففْ وثبةَ الخطوِ اندفاعا
يا أيها الجرح الذي ألقى عليَّ ليستريح
وحلَّ في جسدي وشاعا
قمر تاجِ جلّق، واسترقْ سمعاً لأفئدةٍ

توسدها الثرى فاستوطنته وما تداعت

أو تداعى

وانشرْ عليها من لدُنكَ سلافةً وندىً

وأسراراً محصنةً وقد للياسمينة لا ترقى

واحجبي عن دمعة زفت لرفقتنا الوداعا

بلغ أحبتنا بأنَّا لا نزال معمدين بشعرهم

أبداً نردده، ونحمله

ونرويه

نباعا

وربما تنسى لتُسعفنا الكؤوس

وتستردُّ الرشدَ ثانيةً وأحلاماً

وأبياتاً.. تداعى

يا أيها الجرحُ انتثر شيئاً فشيئاً والتهب

من شوقنا العاري

ولا تستلقِ من تعبٍ على الشطآن

أو تطوِ الشراعا

صنوان نحن فإن رغبتَ تجمعت فينا الشآمُ

وإنْ عرضتَ

فلا تجدْ في هذه الدنيا متاعا.

(أوسلو ـ 1995)

أشياء عن الوطن والقدس..!

منيب فهد الحاج

(1)

القدس مرفأ أشواق!

للقدس لم تزلْ
بقلبنا تغلي
مجامر الحنين
ولم تزل
مراكبُ الأشواق
فيه مبحرات نحوها
وتبتغيها.. مرفأ أمينْ

(2)

عروس مغتصبة!

يا قدسُ يا.. يا أجمل العرائس
لا تعتبي إذ نشهد اغتصابَكِ المهين
فإنّما حناؤكِ الأنيقُ،
من دمِ البنات والبنين
فلتعتبي، إذن، على الذين يهربونْ
من دمعكِ المؤرقِ المحرقِ الهتون

(3)

القدس في فم التنين!

ما زالَ بعضُ موطني
مُغتَصَباً بالآهِ والأنين
ما زالَ مضغةً عسيرْ
فالقدسُ لحمٌ عزيز
طعامنا الشهيُّ والسمين
والقدس فاكهةٌ لذيذة
بعيدة عن فمنا
عن يدنا
آه.. وألف آه
من يستطيع أن يستلها
من فم التنين

(4)

وطن بلا نوافذ!

أصبح عندي الآنَ بيتٌ!
لكنه بلا نوافذ بلا منافذ!
هل تحسنُ البيوتُ دونما منافذ؟!
وهل سمعتم عن بيوتٍ
ـ سيِّداتي سادتي ـ بلا نوافذ؟
فالقدس نافذةٌ مغلقة
فهل لها من فاتحٍ
وهل لها من ذائد؟!!

(جديدة. قضاء عكا)

جذعٌ قديمٌ على حجَر

عبد الناصر صالح

هكذا يبدأُ الشجَنُ المرْ
ينكسرُ الغيمُ فوقَ مراكبنا
مثلَ جذعٍ قديمٍ على حجرٍ
تسرقُ الريحُ ماءَ عصارتها
يتبخرُ وهمٌ تنادى بألوانه
والأسى ظمأٌ يتطايرُ كالورقِ المتعطشِ
والمدنُ الأزيحيةُ ترمي خلاخيلَها في الغياهبِ
فيروزها.
هكذا ورقُ الجمرِ يندلحُ
يملأُ غربتنا
يرسمُ الظمأ - الحزنُ أقواسَهُ
يهبطُ الليلُ في الثلجِ
والماءُ في الثلجِ،
يساقطُ الثمرُ الغضُّ من شجرِ الضوءِ
تهوي مواسمنا العشبيةُ
أعراسُنا الورقيةُ
أتلكَ التي أورثتنا المدى جمرةً

تتسعرُ في عطرِ أيامنا!

أتذكرُ..

كُنّا وحيدين، كُنّا وحيدين

نعشقُ أغنيةً في أعالي الجبالِ

ونرسمُ أفراحنا قمراً

وجزائرَ نخلٍ على حلمٍ هاجعٍ في المساءِ

وحيدينِ كُنّا كبومِ الإجازةِ

نكتبُ عن وردةٍ تتسلّقُ

نافذةَ الشمسِ

عن عاشقين يؤرّقهم صمتُهم

ويعذّبهم بوحُهم

حين يلقوا حبيباتهم في ظلالِ الحدائق

عن برقِ عينينِ صافيتينِ

تجودُ به امرأةٌ في الطريقِ

ونمضي

وحيدينِ كُنّا على ضفّةِ النهرِ

(والنهرُ يسكُنُ فينا)

نخاطبُ عصفورةَ الماءِ

نجتثُّ جذرَ الكآبةِ

حنأّونا المطرُ المتهجّدُ في صفحةِ الكونِ

والشعرُ فيءُ أرائكنا

أيّ موتٍ يطاردُنا فجأةً؟

أيّ موتٍ سيدخلُ فينا دماً

وشرائقَ مسمومةً؟

هكذا يبدأُ الشجنُ المرُّ يا صاحبي

يُشعلُ الموتُ مصباحَهُ المُتجهّمَ

يسقي حشائشَ صحرائنا

ثُمَّ يخطفُنا فجأةً من خلايا الشجَر.
وَحيدينِ كُنّا
وَحيدينِ ها نحنُ يا صاحبي،
مثلَ جذعٍ قديمٍ على حجَر.

(1995)

(طولكرم/ فلسطين)

قصائد تنتظر الصّيف

أيمن كامل إغبارية

(1)

السنُبلة زرقاءُ.. والجوفُ أخضر

سنُبلة،
تفتحُ لسانها جُرحاً في لساني
تشقُ حلقيَ
وتمدُ ظلها فوقَ كلامي

لها يكتمل موتي
لها ينتهي حزني
بينَ ريحِ العزلةِ وأوراقي
هيأتها، في الليلِ، بيادراً
لحصيدها واختناقي
أينعت دموعي،
خلفَ الغيمِ الكتومِ
وباحَ بسمائها مدايا
دمي يهبُ على دمي
وجهاتُ الروحِ لطلعتها مرايا

هذا الوقتُ منجلُكِ
هذا الصيفُ موعدُكِ
وبذورك.. خضراء خضراء
هذا الكشفُ صيفكِ
هذا العشقُ شمسكِ
وبذورُكِ.. خضراءُ خضراءُ

إلهي.. سُنبلةٌ.. إلهي
كَمْ انتظرتُ قمحها
وكَمْ جاعتْ عصافيري

إلهي.. سُنبلةٌ.. إلهي
كَمْ انتظرتُ دقيقَها
وكَمْ دارتْ طواحيني..
..كَمْ دارتْ طواحيني..

(2)

سكينةٌ مُبلّلةُ الشفتين

لمائكِ..
راحةُ الأخضرِ مدتْ عُشبها لينامْ

لمائكِ..
هدأت روحي
وعلى الضفاف تعرّتِ الأيامْ
تغسل أقدامَهَا
لتعبرَ فوقَ جسرٍ من كلامْ

لمائكِ..
لمائكِ كُلُّ هذا الكلامْ

كلُّ هذا الكلام..

(3)

الفاكهة والأسئلة

فاكهة..
الحزنُ سكينٌ.. وليلٌ أينعَ على غصني
ثمّ يقطفُ وجهي
مَن يولمُ افترابي منّي
هذا الطيبُ حرامٌ على وحوشِ القصيدة!
هذا السكرُ الأول الأول
حرامٌ على أسنانِ العتمة!!
ربما.. كائناتُ الأسئلة
هزتْ جذعي كلَّ هذا العمر
لينامَ العمرُ
مَن لي ليسرقُ حديقتي؟
ربما.. استسلمتُ عندما نضجتُ
وراحت كلماتي طعاماً لطيورِ الصدى
لم يلتهمني إلا.. لم أعِرهُ انتباهاً
ربّما.. ذبلتُ.. صرتُ ملهاةَ الطريق والشمس.

(أوائل شتاء 1995 ـ أم الفحم)

الكلمات المسلوخة فروتها..

محمد حمزة غنايم

(إلى وسام، لعله يستعيد ثقته بالكلمات.. أو يفتقدها نهائياً؟!)

أشهدتُكِ من يومين خريفيين، على حزني.
قلتُ لكِ اليومَ فقط صارت الكلماتُ
عندي
أسماء أخرى

لولا أني لا أرغبُ في إحباطكِ أكثر –
سيدتي،
لرسمتُ الكلماتِ على هيئة تنينٍ ذي رأسينِ
وأربعِ عيونٍ بلوريّةٍ
تتناغمُ لحنَ الموتِ المرصودِ على شرعتِها –
الغابةُ. والكلماتُ كذلكَ –
والسّرّ الرابضُ في أصلِ النيّةِ
والمعنى أيضاً
وبقايا صورٍ من ذاكرة الغابةِ.
والصبارُ المنسحبُ وتبدأُ من زاوية المشهدِ
والرهبةُ من "حالة تتبلة" "حين البأسِ"
وحينَ البأسِ

وما تعنيه القوقعة الرخوة
حين يضاجعها فؤادٌ غادر
أو يتسلل، في شبق الليل، إلى حجرتها
زنديقٌ عزّ "القولَ الحقَّ" بوجه السلطانِ الجائر..

**

أترين..
يا سيدتي الاولى
كم كنتُ مُحقاً حين سبقتك في حلمي
وعثرتُ على وجع الكلمات الأبدي –
المهزومة..

الكلمات المبتورة منها الألسن
الكلماتُ الصاخبةُ بخيبتها..
الصاخبة العابدة المرفوضة أصلاً من قاموس الأسماء الوضّاءة في ليل الليلك..

الكلمات الـ...
يحبطها أن تتفرغ للذكرى..

**

حين يعود إلى حضنِ الثلج الدبُّ القطبيّ
مسلوخا فروتُهُ
يتذكر كم كانت غبطته
يومَ أقاموا للكلمات معابد من ثلج
فتجاوزها أصحابُ النَذرِ إلى ساعةِ نعمه
أو ساعةِ رحمه..

والنّذرُ،
إذا أنصفني،

يحقنني بالثلج وسمِّ التنين العصري
ويجنبني وجعَ الكلمات المسلوخة فروتها..
الكلمات المحبوسة في قمقم خالقها..

**

سبحان الكلمات الصَّدَفية
الكلماتُ المحفورةُ في الروح على سِمَةِ الحرية!

(باقة الغربية، ايلول 1995)

عندما تغرب الشمس

محمد نصار

للأقدار سطوتها، وللأيام شرعتها وللعواطف من كل ذلك نصيب.

..حين صدفتها للمرة الأولى بهرتني رقتها.. سحرتني فتنتها.. أسرني طبعها الهادئ وهالة الحزن التي أضفت على سحرها لمسة أخرى.

فكان أول ما شدّني إليها ذلك الأسى الذي يفيض من عينيها فعزوته لوالدها الذي يرقد على سرير مجاور، إثر تعرضه لنوبة قلبية، هي الثالثة في السنوات الأخيرة، غير أن الأمر كان أبلغ مما ظننت.

..سعيت بشكل حثيث للفت انتباهها وجهدت لتطوير علاقتي بوالدها كي تكون جسراً بيننا، فكلل مسعاي بالنجاح، وما عادت الإبتسامة اللغة الوحيدة بيننا.

كنا نتحدث عن أشياء كثيرة: دراستها الجامعية.. مرض والدها.. الوعكة التي ألمّت بي وكان لها الفضل في التقائنا.. حبها للصحافة وهذا الأخير الذي شجعني لعرض العمل عليها في الصحيفة التي أعمل فيها.

فلم تلق الفكرة إستحساناً من والدها وبتوجس بالغ وقلق ظاهر قال: يا أستاذ محمود كفانا ما بنا.

كان رده مثيراً للإستغراب، لكنّي آثرت الصمت كي لا ينسف مسعاي على تحويشير المخاوف، رغم بوادر عدم الرضى التي لمعت في عينيها.

غير أن اليوم التالي حمل في طيّاته مفاجأة. أسعدتني لكنها أثارت دهشتي واستغرابي، فلم أتوقع الموافقة وبهذه السرعة. «لكنها الحاجة».

..«جمالها خارق» همس أحد الزملاء، كدت أصفعه.. أؤنبه لكني عدلت في اللحظة الأخيرة، لا أدري ما الذي ألمّ بي، إحساس بالغيرة تملكني كلما أبصرت عيناً تحدق فيها، عقدة التملك أسرتني

ولعلها كانت السبب في مناكفتها بما راودني. فجاء الرد صاعقاً؛ أنصحك بالإبتعاد عن طريقي.

..ألقت بالكلمات ببرودة وجمود الجماني. حاولت الرد.. الإستفسار، وبعد طول عناء تيسّر لي ذلك: لماذا؟

- لم تعد لي قدرة على تحمل الصدمات! فلست الأول الذي يتقدم لي.. ولكن..

- ولكن ماذا؟

- ولكن لا يجرؤ على تكملة المشوار.

..يا للهول.. أي مشوار وأية جرأة التي تتحدث عنها.. بماذا تهذي هذه الفتاة؟.. وأنا.. أنا من ظنّ أنه أصبح قاب قوسين أو أدنى.

..لم تكن أمامي حين انقشع الغبار وضاع صدى الإنفجار الذي أحدثته. جلست على مقعدي مذهولاً. مصدوماً. رحت أسترجع شريط الذكريات. تساؤل غريب قفز لي: «لعلها كانت تخدعني كي تحصل على العمل».. لا.. لا أظن ذلك.

دقات على الباب أعادتني إلى عالمي.

- أدخل.

- صباح الخير يا باشا.

- صباح النور يا عدنان.

- لك عندي أخبار (مش ولا بد).

- خيراً إن شاء الله.

- دعك من السخرية وادخل إلى صلب الموضوع.

- يقولون أن أمها قُتلت على أيدي ملثمين في بداية الإنتفاضة.

..شعرت بالسقف يهوي على رأسي.. يسحقني.. يحيلني أشلاء أستصعب جمعها.. فانقضت اللحظات قبل أن أستعيد توازني والقدرة على النطق أيضاً.

- أتدري مدى خطورة ما تهذي؟

- ومسؤول عن كل كلمة قلتها.

..لم يغمض لي جفن ولم يهدأ لي بال. ليلة أتمنى ألا تعود وإن كانت هي المرة الأولى التي أشهد فيها ميلاد فجر جديد والمرة الأولى التي أسبق فيها الأذان إلى مكتبي.

ترقبتُ وصولها.. تتبعت عقارب الساعة.. رحت أعد الدقائق التي تراءت لي سنين.

وفي الموعد المحدد أطلت بطلعتها البهية. كدتُ أقفز من مكاني مهللاً.. مرحباً. بعدما راودني شعور بفقدانها. نسيت ما عانيت.. ما مرّ بي.. رغبت في احتضانها، لولا صدى الكلمات الذي عاد ينغّص عليّ فرحتي «أمها قُتلت..».

- أراك شارد الذهن.

- أهلاً صباح النور.. مجرد إنهاك.

- ألذلك علاقة بما دار بيننا بالأمس؟

رغبت في مفاتحتها.. مصارحتها بما يراودني.. أن أقول الحقيقة علّها تشفي غليلي وتزيح عن كاهلي هذا الكابوس، لكني عجزت.

- ياه.. يبدو أن الأمر جلل!

لا أدري كيف اندلقت من فمي الكلمات وحين تنبهت لفداحة فعلتي، كان لا مجال للتراجع.

- إذن فالأمر يتعلق بأمي.

..جاء ردها هادئاً، ثاقباً، جمد الكلمات في حلقي وبصعوبة بالغة، كأنها الولادة.. قلت: نعم.

- لعلمك يا أستاذ: أمي قتلت خطأ.

- ولكن كيف.. كيف لا أفهم.

- أتسألني أنا!.. يا للعجب.. أرجوك ارحمني وكفاني ما بي.. كفاني العار الذي ألصق بي ولم تمحه الشعارات والنداءات التي تلت. وظل يلاحقني.. يطاردني ويقف عائقاً في طريقي.

- أرجوك اهدأي.. اهدأي ولا داعي للانفعال.

- لا يا أستاذ.. لم أعد قادرة.. لم أعد أحتمل.. أشعر بالاختناق.. أكاد أنفجر.. فداخلي بركان.

- أرجوك حاولي الثبات، فالكل منوط بك.

وكأني نزعت صمام الأمان.. انفجر البركان.. تناثرت حممه في شتى الأرجاء.. صاحت بهستيريا أفزعتني.. ألجمتني.. أعجزتني عن الحركة.

- كيف.. كيف وأنا مطاردة في كل مكان، في كل خطوة. العيون تلاحقني. تطاردني. تحاصرني والألسنة تشرّحني بلا رحمة.. فما ذنبي؟ ما ذنبي حتى أعيش هذا الجحيم. ألا يكفي ما بي. ألا تكفيني صورة أمي وهي تتخبّط بدمائها وقد أصبحت كابوساً يقض مضجعي، فلا أنام. لا أنام.. لا..

وأطبق الصمت وسط هلع العيون التي راحت تحدّق في الجسد الملقى على الأرض.

(غزة)

---

* المؤلف كاتب قصة من غزة وصدرت له، حتى الآن، مجموعة قصصية بعنوان «صرخات».

الطيف
أو
النشرة الجويّة *

صالح القاسم

هزّ رأسه بسخرية حزينة وضيق وهو يجيب:

«منذ متى، وأنا أهتم بمثل هذه الأمور؟»

امتعضت لجوابه، ولوت جسدها الأعجف المنهك بطريقة تشير إلى أنها قد غضبت، ثم سارت خطوة، أو خطوتين، على أرض الغرفة الإسمنتية، حتى جلست على فرشة إسفنجية بالية، مرميةً قبالة التلفاز المرفوع على صندوق خشبي قديم تنتظر أن يهلّ مسلسل السهرة العربي.

كان شكري - لحظتذاك - مفترشاً الأرض بمقعدته، متربعاً، وهو يكوي بنطلوناً فوق بطانية وبرة طواها عدّة طيّات خصيصاً لهذه الغاية.

سألته زوجه: «هل تريد مساعدة؟».

أجاب: «لا، يكفيكِ شغل البيت». وتابع عمله.

لم تعلّق وفاء بشيء، ولم تضف أية كلمة. وبقي هو في مكانه يسوّي أطراف البنطلون على بعضها، مسترشداً بعلامات الكي الباهتة السابقة. ثم يمرر المكوى بترف وتثاقل ممض. «ما أشدّ كرهي لهذا العمل! أحب عمل أي شيء في العالم إلاّ كيّ الملابس».

عندما يبدأ شكري بكيّ الملابس تنحبس جلدة وجهه على غلالة حزن عميقة، ويشعر بحرارة أنفاسه تكاد تلفحه من شدّة الغيظ المكبوت في جوفه. تجول في ذهنه أفكار كثيرة، ويغمغم بلعنات متعددة، وأحياناً يتوجّه إلى زوجه ويقول بصوت مرتفع:

«آه لو أستطيع إرسال هذه الملابس إلى مكوجي، وأرتاح من هذا العناء!».

تكون وفاء ما تزال عابسة، متجهمة، تتابع تبدّل الصور على شاشة التلفاز، وهي تزم شفتيها، ترد عليها:

- «كم أغبطك على هذه العادة! لا يهمك من الدنيا إلا أسماع النشرة الجوية، ثم تزجية ما يتبقى من وقتك في مشاهدة مسلسل عربي تافه، إنك تذكرينني - دائماً - بـ «هيرد» الكلب الذي عملت معه في الرياض قبل سنوات، لكن لا، هيرد هذا بريطاني لعين، أما أنتِ فمختلفة تماماً؛ رأسه ناشف مثل الحجر، يقول أنه مسيحي وهو لا يعرف إلا موسى - مرة، قلت له: إن كلامك هذا خطير، ويعني أنك يهودي، إذا عرف المسؤولون بذلك سوف يطردونك. أتعرفين ماذا قال؟ مأمأ باحتقار، وأشاح وجهه. سألته مرة عن الفلسطينيين، انتفض مذعوراً وهو يولول ويصيح: إسمع، أنا لا يهمني ماذا يحدث في العالم. ليذهب الجميع إلى الجحيم.

- «أنا لا أعرف ما الذي يعجبك في هذه المسلسلات؟ إنها خاوية من أي معنى! يسرقون أوقات الناس دونما فائدة، حتى أمي التي لا تقرأ ولا تكتب تقول عنها: مثل (خراريف العجايز)».

لا تنفعل بكلامه أو تتأثر، عادتها هذه لم تغيرها، وعندما يحين المسلسل العربي تذوي فيه روحها وتذوب؛ تندمج في أحداثه، وتغيب، تصير كأنها غير موجودة معه في نفس الغرفة، وإذا حاول اختراق عالمها هذا؛ تشير بيدها وهي تبرطم: «بعدين، بعدين.. لا تنكد عليّ، أريد رؤية المسلسل». أحياناً تدعوه لمشاركتها، يرفض ساخراً ككل مرة، بعض الأحايين ينفد صبره، يصرخ في جسدها النحيل الماثل أمامه: «يا بنت الناس! والله المسلسل تافه، قومي غيّري إلى محطة أخرى..». لكنها ترفض بعنادٍ وبلادة تعودّ عليهما، تخاطبه معيّرة: «لن أرد عليك.. لأنك لا تسمع لي النشرة الجوية، أنا طول اليوم مشغولة بأعمال البيت، وأنت تجلس هنا مستريحاً، لا يهمك إلا الأخبار.. يا أخي ألا تشبع أخباراً؟ كل شيء انتهى، ماذا تنتظر؟».

حدّة جوابها لا توغز صدره بشيء.. ولا يزعل منها، يقول لها:

- «وأنت ماذا تستفيدين من النشرة الجوية؟ أنا أعرف أن النشرة الجوية قد تهم البحّارة، أو الصيادين، أو المزارعين، سائقي الشاحنات، الطيّارين، الأرصاد الجويةّ نفسها، وإن كان لها أهمية ولا بد فيجب أن تهم المتسولين الذين تتقيأهم الشوارع من مكان إلى آخر دون أن يقيهم شيء.. هل أنت متسولة؟!».

تقول له أجوبة كثيرة، تحاول إقناعه؛ تدعّي أن النشرة الجوية تساعدها على اختيار الملابس المناسبة

المعطف معك باستمرار، فإذا كان الجو بارداً فإنك لن تخسري شيئاً، وتستطيعين التدفؤ به. وإن لم يكن كذلك فليمنك الله على حمله بقية النهار..».

يقترب منها ونبرة صوته صارت أكثر رقة:

- أنا أعرفك كسولة..

تنهض من مكانها تهم بضربه بطريقة المزاح، يستدرك كلامه:

- لا أقصد ذلك؛ معك حق. نسيت أنك تحتلين معك حملاً ثقيلاً: طفلنا الرضيع، والشنطة المحشوة بأوراق الطلاب، والطالبات. الله يلعنها من عيشة. طول الشهر نركض من أجل ملاليم..

..أتعرفين يا وفاء؟ أنا أشفق عليك فعلاً. صحيح أن وضعي لا يختلف عنك بشيء.. لكن أنا رجل كما يقولون! صحيح أن مدرستي في جرش[1]، لكن المواصلات إليها سهلة. أما أنت؟! أعانك الله..

..ترحلين مسافات طويلة جداً.. تبدلين سيارة بأخرى حتى تصلي إلى مدرستك. تنتظرين باص المخيم الساعة السادسة قبل أن ينبلج ضوء النهار ليقلك إلى السوق. تنزلين في شارع الهاشمي، ثم تمشين حتى «سرفيس» مجمع عمان، وهناك.. تتكورين بكمد وسط الرياح القارة مثل الثلج. توحوحين وسط العيون الجائعة. تنتظرين أن يهل باص المفرق[1] الذي ما أن يراه الركاب حتى يهرعوا إليه كل منهم يريد حجز مقعد قبل الآخر، قبل أن يطفح بالبشر..

..أخيراً، تركبين! لا أدري ماذا يحصل معك في أثناء الطريق؟ لكنك قلت لي يوماً: أنك عندما تصلين المفرق تنتظرين نصف ساعة أو أكثر حتى يصل باص قرية الدفيانة[2] الوحيد. تخط عجلاته أخاديد عميقة في الطريق الطويلة غير المعبدة. تصلين إلى المدرسة الوحيدة أيضاً. تهبطين على أرض الدفيانة، تتنهدين الصعداء، ثم تهمين بدخول المدرسة. تغرزين أقدامك في طينها. تريدين ولوج صفك مستعجلة.. توقفك المديرة المتكرشة القصيرة، تسأل عن سبب تأخرك. لا تنتظر الجواب. تصرخ على آذنة المدرسة، تأمرها بإحضار ورقة وقلم. تكيل لك الأسئلة. تشرع باستجوابك كأنك مجرمة أقضت مضجع العدالة سنوات. وها هي الآن قد نجحت بالإمساك بك. تملأ الورقة بمقال طويل تطالب المسؤولين في نهايته أن يحسموا من راتبك يوماً أو أكثر. تدنو من أنفاسك؛ تأمرك بتوقيع المحضر، وهي تتهته جذلة، تنفرج أساريرها وهي تطوي الورقة في جيبها كما تحشر الأشياء الأخرى. تأمرك بالإنصراف إلى صفك، وهي لم تعرف بعد سبب تأخرك: كم باصاً ركبت؟ كم قرشاً، أو ديناراً دفعت؟ كيف استطعت الوصول إليها رغم أزمة المواصلات، وليس في القرية إلا باص وحيد على الخط. لا تكترث للدنيا إن كانت صحواً، أو مطراً. لا تسألك إن واجهت مضايقات من بعض المراهقين الذين يظلون يحملقون في جسد الأنثى يغسلونها بنظراتهم من فوق لتحت، ومن

تحت لنوق طول الطريق.. تشكمك أيضاً، تقول لك: لا يوجد عندي تنشيف ملابس، تنشيف الملابس في دار أبيك، هنا مدرسة، عمل فقط، أنا لا يوجد عندي محسوبية أو وساطة.

..تبلعين غضبك، وبؤسك، الآلام تتجمع على شفتيك وتتوقف، تسمعين رقصة شفتيك، واصطكاك أسنانك، تشعرين بسكاكين برد ثوبك المبلول وأنت صامتة، حركتك هزّة تزلزل جبروتها وتسلطها؛ تحرقين كينها، تتوقع منك أن تثوري وتغضبي. لكنك تقنعين بالصمت، تصعرين بجسدك وتغادرينها، تلوذين بأحد الصفوف، تصيح وراءك تعوي:

- «هذا واجب.. هذه مسؤولية».

طيفك الغاضب يستكين، لا تنبسي بحرف، تعرفين أنهم يحسمون من راتبك شهرياً بسببها، لكنك لا تنفعلي.

...

تنظر وفاء إلى زوجها بحرقة وأسى، وتكاد الدموع تطفر من عينيها.. يفهم شكري ماذا تعني هذه النظرات، يكتم غيظه، ويلوذ هو الآخر بالصمت، يخاف أن تردّ عليه بكلام تذكره بعوزهم وفقرهم.

بعد لحظة، يتفوه فمها بالعبارة:

- «أنت فقط إسمع لي النشرة الجوية، ولا تهتم».

... صمت ....

.... قباله

.... صمت ....

.... التلفاز

.... صمت .... صمت..

بعد فترة لم يشعرا بطولها أو قصرها، انبعثت موسيقى أخبار الثانية عشرة مساءً، قفز شكري إليها ينادي:

- «وفاء، وفاء تعالي بسرعة، قبل أن تفوتك النشرة الجوية».

يأتيه صوت وفاء من المطبخ ضعيفاً متعباً:



3 قصص قصيرة جداً

إيمان بصير

إغتراب

قوة عجيبة اجتاحت عالماً حولي، أشجار عارية تتحول إلى أياد أخذت تمتد نحوي، أحاول الهرب.. هياكل بشرية لأناس أمرفهم يسدّون الطريق أمامي، يرقصون حولي.. تهاويت.

أدرك أن أياماً مضت وأنا في ذات المكان..

إلى أين يفترض أن أذهب؟

هل أنا مدينة ضجرة متعبة.. أم قارب فقير يمقته الحيتان والموج والمتنزهون!

سبعة آلاف عام، وأنا أعرف أني معذّبة شقية..

من كان سيحضرّ (الساندويتشات) الصباحية للأطفال؟

الآن.. لن أصدق إذ تقولون أن رجل البيت قد أبطل بعض عادات التغيب وأصبح يتقن الكلام الجميل العذب. الأفضل لي ألا أصدق، لأني في كل ثانية أُرفض ويلقي بي نحو حالات من الإغتراب الموحش.

كان رجلاً ملاصقاً.. حاراً. وددت أن أسأله السؤال ذاته للمرة الألف:

من سيحضّرّ (السانويتشات) الصباحية للأطفال؟

طقوس ميلادية

كان عيد ميلادك الأول.. عفواً سيدّي، لم أوزع بطاقات حفل، ولم أجئ سوى بشمعة واحدة. أدري..

الرعب، التنكير.. إلخ.

نحن مهزومون، حتماً، أمام موقف كهذا، وهل يستطيع الإنسان أن يهزم الموت؟ هذا هو الخوف الذي يقود إلى الهروب والتناسي والضعف، يقودنا إلى الصمت التام والخشوع، وكأننا ننتظر تلك اللحظة المنحوسة التي نجهل موقعها، بالضبط، لحظة الإنتقال إلى داخل التابوت، وما أكبر الفرق بين خارج التابوت وداخله، إنه بالضبط الفرق بين الحياة والموت، هذه هي اللحظة القصيرة جداً جداً التي تجعل الإنسان «يهدس» فيها زمناً طويلاً جداً جداً يرافقه طوال حياته.

علينا أن نفكرّ بشكل يليق بمقام «الميتّ».

أفراد الجوقة والمايسترو والتقنيون، وبالطبع الجمهور لاحقاً، سيلوموننا إذا اخترنا التابوت مطابقاً بكل مواصفاته للشكل الذي يصممه التابوتي لأموات حقيقيين متوقعين دخوله في كل لحظة، لأن البشر كثار ونسبة الموتى تزداد يوماً بعد يوم.

كيف نحملّه مع الديكور؟ كيف ندخله خلف الكواليس وفي أماكن تحضير الممثلين والجوقة للعرض والبروفات؟؟ كيف سيكون شعورهم وهم يضعون أقنعتهم البيضاء وملابسهم البيضاء التي تجعلهم شبيهين إلى حدٍ ما بالمكفّنين؟ كم ستكون رهبتهم كبيرة خلال إخراج هذه الملابس وهذه الأقنعة من داخل هذا التابوت ليلبسوها. فالتابوت، في هذه الحالة، سنستعمله أيضاً صندوقاً للملابس وأغراض الفرقة؟!

سوف تلاحقنا صورة الموت في كل حركة نتحركها قريباً من التابوت. عندما يسحبون الأقنعة والملابس البيضاء من داخله فسيتخيلّون أنهم يسحبون أنفسهم، أجسادهم الميتّة الساكنة بلا حراك، من داخله إلى العدم والعبث والمجهول. إنها اللعبة اللعينة مع القدر والزمن، وهي لعبة تلازمنا فعلاً منذ خروجنا من الأرحام ونحن نبكي، وهو شرط الطبيعة علينا مقابل أن توهبنا الحياة. إنها الإشارة الأولى للألم المصاحب لهذه الحياة منذ لحظة النزول من الرحم إلى لحظة النزول إلى التابوت.

وأخيراً تنبهنا إلى حقيقة إخراجية تأليفية لهذه العملية ستساعدنا خلال بحثنا من الشكل النهائي المناسب لتابوتنا اللعبة وليس لتابوتنا، بيتنا القادم بعد أن نموت، والذي أجهدنا هو التفكير في البحث عن حقيقة. ومن حسن حظنّا أن دماغنا لا يزال يعمل جيداً لأننا لا زلنا تقريباً قريبين من فترة التيقظّ المقبول لخلايا الدماغ، ولم تنشف خلايانا لدرجة الهوس والهذيان و«الخرف». وهذه الحقيقة هي التي أنقذتنا من خطر العنف الشديد الذي نعرّض أنفسنا وجمهورنا له لإختيارنا لقطعة ديكور واقعية جداً، حقيقية جداً، وبخاصة إذا اشتريناها من المكان نفسه الذي تُصنع فيه التوابيت الحقيقية المخصصة للجثث الحقيقية «ومن عند» تابوتي حقيقي. هذه الحقيقة هي: ما دام ميتّنا يسكن تابوتاً مغلقاً بإحكام، ولا أحد يعرف سرّ اللغز الذي يقود إلى فتحه، فهو محصور داخل تابوت

لعبة التابوت

(اللحظة الحرجة بين الحياة والموت)

راضي د. شحادة

«يا عجب يا رجب لا التابوت من حلاوة ولا الميّت من خشب»
[إقتباس من مسرحيتي الجديدة «ميصة»]

بناء تابوت للمسرحية حيّرنا كثيراً، هو عنصر من عناصر المسرح العنيف، لأنه يذكّرنا بمرحلة نخافها كثيراً، ومن شدة خوفنا منها نتناساها، ألا وهي مرحلة الموت.

الناس يتشاءمون من التابوت، يخافونه، يتحاشونه، وكلما ذكروا إسمه أردفوا إسمه بإصطلاح «برّة يا شرّ»، مع أنه حقيقة واقعة ولا مفرّ من التعامل معها كما نتعامل مع الحياة.

فكّرنا كثيراً، وبالتعاون مع «فرقة البعث» الشفاعمرية لبعث الروح من جديد في شخصية التابوت بدلاً من الهروب منه وتناسيه وتحاشيه بشكل لا يؤذي أحداً ولكن بشكل نستطيع به أيضاً أن نواجه الحقيقة بدون خوف وتشاؤم.

هل نذهب إلى التوابيتي ونشتري منه تابوتاً حقيقياً؟ وفي هذه الحالة سنشتري أجمل تابوت عنده وأغلى تابوت. فالتوابيت على أنواع أيضاً، كما هو الحال مع باقي البضائع. فالموت واحد وأسبابه متعددة، ولكن أسعار التوابيت مختلفة، وهذا، طبعاً، يتعلّق من أي مصنع أو شركة نشتريه لأن الشركات المتنازعة والمحتكرة لطقوس الموت كثيرة، وجميعها تتنازع على إنتزاع الميّت من أهله كي يحظوا بتكلفة طقس موته.

سوف نشتري أغلى تابوت، ليس لأن «جوقة البعث» غنيةٌ، بالعكس، فهم «على قدّ حالهم» يشحدون ميزانيات أعمالهم الفنية «بالحيلة والفتيلة»، ولن نشتريه لأننا نحب المباهاة أمام الأحياء بأننا «كبار» ولو على خازوق الموت، بل لأن ميّتنا يستحق أجمل تابوت وأجمل تصميم وأحلى الألوان وأغرب الأشكال وأذوق الفنانين وأبهر الأساليب الحضارية.

ميّتنا لا مثيل له، وهو «ما مات ولا خلّف سبع بنات»، وهو ليس من البشر وليس من الأنبياء، وهو ليس من الأحياء وليس من الأموات، والأنكى من ذلك أنه لا أحد يستطيع أن يجزم بأنه فعلاً ميّت.

عبثية الموقف تجعلنا نشكّ في ماهيته وشكله وأصله وفصله، وهل هو مرئي أم خيال، وهل يمكن وصف شكله النهائي بدقّة؟ وهذا الشك يقودنا إلى الخوف، الترقّب، التشوّق، الفانطازيا، المجهول،

الرعب، التفكير.. إلخ.

نحن مهزومون، حتماً، أمام موقف كهذا. وهل يستطيع الإنسان أن يهزم الموت؟ هذا هو الخوف الذي يقود إلى الهروب والتناسي والضعف. يقودنا إلى الصمت التام والخشوع. وكأننا ننتظر تلك اللحظة المنحوسة التي نجهل موقعها، بالضبط، لحظة الإنتقال إلى داخل التابوت. وما أكبر الفرق بين خارج التابوت وداخله. إنه بالضبط الفرق بين الحياة والموت. هذه هي اللحظة القصيرة جداً جداً التي تجعل الإنسان «يهدس» فيها زمناً طويلاً جداً جداً يرافقه طوال حياته.

علينا أن نفكر بشكل يليق بمقام «الميت».

أفراد الجوقة والمايسترو والتقنيون، وبالطبع الجمهور لاحقاً. سيلوموننا إذا اخترنا التابوت مطابقاً بكل مواصفاته للشكل الذي يصممه التابوتي لأموات حقيقيين متوقعين دخوله في كل لحظة. لأن البشر كثار ونسبة الموتى تزداد يوماً بعد يوم.

كيف نحمله مع الديكور؟ كيف ندخله خلف الكواليس وفي أماكن تحضير الممثلين والجوقة للعرض والبروفات؟؟ كيف سيكون شعورهم وهم يضعون أقنعتهم البيضاء وملابسهم البيضاء التي تجعلهم شبيهين إلى حد ما بالمكفنين؟ كم ستكون رهبتهم كبيرة خلال إخراج هذه الملابس وهذه الأقنعة من داخل هذا التابوت ليلبسوها. فالتابوت، في هذه الحالة، سنستعمله أيضاً صندوقاً للملابس وأغراض الفرقة؟!

سوف تلاحقنا صورة الموت في كل حركة نتحركها قريباً من التابوت. عندما يسحبون الأقنعة والملابس البيضاء من داخله فسيتخيلون أنهم يسحبون أنفسهم، أجسادهم الميتة الساكنة بلا حراك، من داخله إلى العدم والعبث والمجهول. إنها اللعبة اللعينة مع القدر والزمن. وهي لعبة تلازمنا فعلاً منذ خروجنا من الأرحام ونحن نبكي. وهو شرط الطبيعة علينا مقابل أن توهبنا الحياة. إنها الإشارة الأولى للألم المصاحب لهذه الحياة منذ لحظة النزول من الرحم إلى لحظة النزول إلى التابوت.

وأخيراً تنبهنا إلى حقيقة إخراجية تأليفية لهذه العملية ستساعدنا خلال بحثنا عن الشكل النهائي المناسب لتابوتنا اللعبة وليس لتابوتنا، بيتنا القادم بعد أن نموت. والذي أجهدنا هو التفكير في البحث عن حقيقة. ومن حسن حظنا أن دماغنا لا يزال يعمل جيداً لأننا لا زلنا تقريباً قريبين من فترة التيقظ المقبول لخلايا الدماغ. ولم تتشفى خلايانا لدرجة الهوس والهذيان و«الخرف». وهذه الحقيقة هي التي أنقذتنا من خطر العنف الشديد الذي نعرض أنفسنا وجمهورنا له لإختيارنا لقطعة ديكور واقعية جداً، حقيقية جداً، وبخاصة إذا اشتريناها من المكان نفسه الذي تصنع فيه التوابيت الحقيقية المخصصة للجثث الحقيقية «ومن عنده» تابوتي حقيقي. هذه الحقيقة هي: ما دام ميتنا يسكن تابوتاً مغلقاً بإحكام، ولا أحد يعرف سر اللغز الذي يقود إلى فتحه، فهو محصور داخل تابوت

لا قفل له ولا مفتاح ولا يوجد مكان محددٌ على أطرافه يدلنّا على طريقة فتحه، وما دمنا لا نستطيع هكذا أن نرى الميّت ونتأكد إن كان ميتّاً أم أنه لا يزال مقيّداً في قيد الحياة، وما دمنا نشكّ في أن شكله حقيقي مثلنا، فإن غرابة هذه الحقائق يجب أن تقودنا إلى صناعة تابوت غريب عن شكل التابوت الذي يحوي بداخله ميتّاً حقيقياً.

إذن، يجب التفننّ بشكل التابوت النهائي بحيث يختلف عن تابوت التابوتي ويتماشى مع الفكرة الرئيسية للمسرحية.

فلنجعل الخشب الخارجي محفوراً ومزخرفاً بأشكال شرقيّة وبرسومات تأخذ أسلوب «التسطيح» وليس التحجيم. فلنرسم عليه رسماً ولا نحفر حفراً. فلنجعله من حديد. فلنحاول أن نستعمل معادن أخرى حديثة غير الخشب مثل الألومنيوم، الزجاج، الفيبرجلاس.. إلخ.

وهكذا أصبحت الفكرة تجرّ فكرة و«راحت السكّرة وجاءت الفكرة»:

بما أن ميتّنا هلاميّ وبما أن وجهه محاط بهالة من نور، وبما أن وجهه غير واضح المعالم، لا هو مخلوق ولا هو جماد، لا هو إنسان ولا هو حيوان، لا هو ميتّ ولا هو حيّ، لا هو حقيقي ولا هو مسرحية، فلنتجه نحو البحث عن عنصر اللعبة الملغوزة الملغومة الكامنة فيه. هو يشعّ، هو يتفجرّ، هو لا يتنفسّ، هو لا يرى ولا يُرى، هو جزء منّا وجزء من غيرنا.. فلنجعل الشكل النهائي لتابوتنا منطلقاً من عنصر اللعبة التابوتية المسرحية.

في هذه اللحظة، بالذات، تذكرت «أبونا حبيب»، الله يرحمه، كان إنساناً بسيطاً جداً، رقيقاً، هادئاً، متعبداً، متنسكاً، وكنت كل سنة أذهب إلى الكنيسة لأتفرجّ عليه وهو يبكي في ليلة الجمعة الحزينة، ليلة «دورة السرير».

و«دورة السرير» هي مصطلح مختصر عمداً منعاً للخوف والتشاؤم أوجده جماعتنا المسيحيون بذكاء، ومعناه الأصلي الحقيقي المرعب هو «الميّت داخل النعش، التابوت، وهو محمول على الأكتاف». تصورّوا الفارق اللفظي بين المصطلح المختصر وشرحه الحقيقي، مع أنهما يحملان المعنى نفسه بالضبط.

لا يريد المسيحيون تشبيه طقوس موت السيد المسيح يوم الجمعة الحزينة بميتة البشر العاديين داخل توابيت حقيقية. إنه فن الهروب من الموت وتحويله إلى طقس أو لعبة مقبولة. ويبقى في نطاق اللعبة ولا يصبح واقعياً كما الموت الحقيقي لأننا نتمنى أن تأتينا تلك اللحظة المهولة، لحظة الإنتقال من الحياة إلى الموت عن غير وعي، تأتينا ونحن في قمة الوهم والهذيان والتناسي كي ننتقل بهدوء وبسلام وبدون المزيد من الآلام من الحياة إلى الموت. ومهما يكن رد فعلنا وموقفنا فـ «دورة السرير» مستمرة لا محالة وكل ينتظر دوره قلقاً من حقيقة الوصول إلى هذه اللحظة الحرجة التي يتعلقّ فيها بين الموت والحياة.

هذه هي اللعبة الإيهامية، الوهمية، التي نبحث عنها في حياتنا العادية ونقويّها ونجعلها عنيفة ومميزة في حياتنا المسرحيّة. اللعبة المرتّبة والمدروسة في المسرح ونقيضتها اللعبة العفوية الفوضوية الواقعية خارج المسرح. هذا إثبات آخر لحقيقة كون المسرح مجالاً إنسانياً من الدرجة الأولى. بل هو يكثّف عن وعي فلسفة وجود الإنسان وقمّة وعيه وتورطه المركّب في حقيقة وجوده.

لم أخف طوال زياراتي المتعددة مرّة كل سنة لحضور الجمعة الحزينة من منظر تابوت، عفواً، سرير السيد المسيح. لأنه كان سريراً صغيراً لطفل صغير جداً، زجاجياً، مليئاً بالورود الجميلة مزيّناً بالشمع، واللهيب المتمايل للشمع يرسل إضاءة متلاعبة متراقصة ترتطم بجدران السرير الزجاجية فتولد إنعكاسات شعاعية تنزل إلى جسد المسيح الراقد فوق الورد الجميل على شكل دمية صغيرة لا يتعدّى حجمها حجم قبضة كفّي الصغيرة في حينه عندما كنت طفلاً، وإلى جانبها يتمدّد، بلا حراك، صليب الآلام.

كان أبونا حبيب، الله يرحمه، يزداد توتراً كلّما اقتربت لحظة حمل السرير على الأكتاف ولحظة إقتراب أربعة مسنين من السرير لحمله والدوران به في طقس «دورة السرير» وذلك لإتمام آخر ثلاث دورات مع الميّت على وجه الأرض قبل الإنتقال بجثته إلى باطن الأرض. هذه هي قوانين الطقس: أربعة مسنين من أكبر أبناء القرية سناً يحملون «النعش» عفواً، «السرير» لأنهم أقرب الناس وأحقهم بالمغفرة ويستحقون الجنّة بعد وقت قصير لأنهم عملياً، هم أقرب الناس إلى تلك اللحظة. لحظة الموت، لحظة الإنتقال من سرير النوم والعذاب إلى سرير، تابوت، نعش الموت. وفي لحظة حمل السرير على الأكتاف، بالضبط، كنت أسلّط نظري وكامل تركيزي على المكان الذي آتي من أجله وبسببه، مرّة كل سنة، إلى الكنيسة، إلى هذه المناسبة فقط، إلى عينيّ «أبونا حبيب» اللتين راحتا تذرفان الدموع بغزارة. ولكنه لم يجهش بالبكاء، كانت دموعه تسيل من عينيه ووجهه هادئ وكأنما هو محاط بهالة من نور ربّاني، نبويّ. واصفرار وجهه وشحوبه بحكم كبر السنّ زاده قدسية ورضى لمصيره المحتوم كباقي البشر بضرورة الإنتقال إلى تلك اللحظة.. لحظة ما بين الحياة والموت.

لا أدري ما سبب تعلّقي بعينيّ «أبونا حبيب»، رحمه الله، ودموعه، ولم أستطع معرفة السبب الحقيقي في حينه لأنني كنت صغير السنّ ولكنني قلت إن «أبونا حبيب» يحبّ المسيح ولذلك فهو يبكي لأن المسيح مات. فهو فقد شخصاً غالياً عليه كما نبكي عندما نفقد أحد أقربائنا.

وكلّما كبرت ازدادت الإستفسارات والأسئلة ضغطاً على دماغي وازداد اهتمامي بموضوع الموت، لأن حساب تقدم الزمن والعمر يجبرك ويلفت إنتباهك وينبهك ويجعلك تحسبها جيداً.

لماذا يبكي «أبونا حبيب» وهو يؤمن بأن السيد المسيح سيعود إلى الحياة في اليوم الثالث مرّة أخرى، أي يوم الأحد، يوم القيامة (قيامة المسيح وليس يوم الدينونة والقيامة العظمى لجميع الموتى لمحاسبتهم من جديد)؟؟

لماذا يبكي وهو يعرف أن السيد المسيح محظوظ لأنه سيرى النور مرّة أخرى بينما باقي البشر سيبقون في الظلمة تحت التراب على شكل «روحة بلا رجعة»؟

كيف سيعود السيد المسيح إلى الحياة مرّة أخرى وهو دمية؟

هل تتحرك الدمى لوحدها أم شرط تحركها مرهون بمحركها؟!

هل هي لعبة، طقس، أم حقيقة؟

واستنتجت، فيما بعد، عندما كبرت ونضج دماغي أن إختلاف طقس موت المسيح عن طقس موت البشر العاديين حتّم تغيّراً في شكل الديكورات والإكسسوارات، فالتابوت تحوّل هنا إلى سرير زجاجي والمسيح تحوّل إلى دمية، بينما في الطقس الواقعي الحقيقي التابوت هو تابوت والميّت هو فعلاً ميّت ولن يرى النور مرّة أخرى يوم الأحد، بل لن يراه إلى الأبد، أي أنه فعلاً «راح وراحت عليه» وهي فعلاً «روحة بلا رجعة».

مات «أبونا حبيب» - الله يرحمه - وأنا طفل وتوقفت منذ ذلك الحين من الذهاب لزيارة الكنيسة لأن دموع «أبونا حبيب» توقفت هي الأخرى عن الإنهمار من عينيه لأنه مع موته توقف كل شيء في جسده عن العمل وعن الحياة.

وعندما كبرت تساءلت، وكان تساؤلي في محله:

هل كان «أبونا حبيب» يبكي المسيح حقاً وهو يعرف أن الراقد أمامه دمية؟ أم أنه كان يبكي خوفاً على نفسه من الموت؟ هل كان «أبونا حبيب» يتخيّل نفسه في تلك اللحظة داخل التابوت وأنه لا عزاء لديه كما للمسيح بالعودة إلى الحياة مرّة أخرى، في اليوم الثالث، لأنه عندما يموت «أبونا حبيب» فلن يتكرر عرض طقس موت «أبونا حبيب» مرّة كل سنة كما يحدث ذلك للسيد المسيح المحظوظ بطقس / عرض الموت والحياة مرّة كل سنة؟! عرض واحد مرّة في السنة. وفي هذه السنة يكتمل العرض الـ 1963، أي عدد السنوات الميلادية ناقص عدد سنوات حياة المسيح الحقيقية أي السنوات التي عاشها مع جسده الحقيقي وليس العروض / الطقوس / الحياة التي عاشها على شكل دمية داخل سرير، حساب بسيط:1996 - 33 = 1963 عرضاً. (لا يشمل أيام الخربطة الميلادية أي ضريبة القيمة الإضافية)!!!

إذن، هل كان موقف «أبونا حبيب» بهذا الشكل نابعاً من شفقته على الذي بداخل التابوت أم خوفاً من التابوت؟!

هل موقفه هذا شبيه، بشكل أو بآخر، بموقف الطاعنين في السن الذين كلّما سمعوا الدقّات البطيئة لجرس الكنيسة وما يُسمّى «بدقّة الحزن» أو سمعوا الناعي من أبواق الجامع، راحوا يرتجفون ويبكون خوفاً لأن هذه الأصوات توحي لهم بأن شبح الموت قادم لا محالة!!

هل كان ذلك شكلاً من أشكال الكاثارسيز (تطهير الذات) التي حبذها «أبونا حبيب» على شكل

دموع منهمرة ليعدّ نفسه وجسده للحظة اللقاء العظيم مع الموت وربما الأخيرة (أي آخر لقاء مع الحياة، وأول لقاء مع الموت)؟!

هل جفاف الخلايا الدماغية للبشر الطاعنين في السن بحكم قوانين الطبيعة الصارمة هي فلسفة مقصودة مندسها الخالق للإنسان منذ بداية الخليقة كي يريحه من رعب ورهبة لحظة مقابلة الموت والإنفصال كلياً عن الحياة ولكي ينتقل الجسد إلى حالة جديدة من حالات التحوّل البيولوجي (ميتامورفوزيس. إنمساخ) بشكل لا يعيه ولا يفكّر فيه دماغ ذلك الجسد المنتهي و«المتمغرزس». «الممسوخ»؟

ولأننا لا نريد أن نعرض عملنا «البعثي» (أي المنبعث من داخل «جوقة البعث») على شكل الواقع والتقليد الأعمى للواقع، بل على شكل طقس أو لعبة، فإننا بدأنا نبحث عن اللعبة المسرحية والطقس الذي ينفذ بشكل مختلف عن الواقع، وهكذا بحثنا عن «سرير» مناسب «لدميتنا»، «ميتنا»، التي لا تنطبق عليها صفة الموت والحياة.

تابوتنا سيحوي بداخله شخصية «الذوق»، والذوق هو المعيار الهلامي الذي أردناه لانطلاقتنا الجديدة وبعثنا من جديد، منطلقين من محاولة تصنيف البشر، بموجبه، حسب مقولتنا التي اخترعناها خصيصاً لهذا العمل الأوهي: «قل لي ما هو ذوقك أقل لك من أنت». سوف نشغل أنفسنا وطاقتنا القصوى وجل تفكيرنا للبحث عن هذه التيمة الراقية فتزيدنا تسلية ولكن تضيف إلى رصيدنا الدماغي صفات جديدة من حقائق الوهم الوجودي.

وهكذا توجهنا إلى شكل شبيه بسرير المسيح ولكنه مزركش بنقوش شرقية عليها رسومات لأدوات موسيقية وعصافير وأشكال كنعانية وزجاج عاكس لإضاءة ملونة، مع إمكانية تلوين أجزاء زجاجية منه على أسلوب التزجيج («Vitrage») كما هو الحال في شبابيك الكنائس.

تابوتنا. سريرنا. نعشنا، في هذه المرحلة، أصبح مشهياً وأكثر ألواناً ومتعة وهو عنصر مشوّق ولذيذ وغير مخيف، بل هو يقودنا، وبشكل رائع، لإستقبال طقس الموت ببشاشة وسعادة وراحة وفي قمة الوهم والإيهام.

إنه تابوت اللعبة المسرحية الذي ينطلق بنا إلى عالم «الفانطازيا» والوهم ويبعدنا عن رهبة تلك اللحظة التي أقضّت مضاجعنا ما بين الصحوة والنوم، وما بين الحياة والموت. هذا هو النموذج العنيف للفرق الجوهري بين مسرح الحياة الواقعية وحياة المسرح الإبداعية.

إنه تابوت جميل يتمنّى كل إنسان أن يقتنيه ويضعه تحفة رائعة في بيته، وليس تابوت ذلك التابوتي البشع، «برّة يا شرّ»..

(المغار)

* الكاتب مسرحي فلسطيني يعيش في المغار / الجليل.

أطفال ولكن..

سعاد أبو ختلة

تبدأ الصورة مبكرة.. في العام الخامس يصعب الوعي بالظروف المحيطة وتفهم الموقف لم يكن بمقدوري، لذلك وجدت نفسي أستقبل إعتقال أبي من قبل الإحتلال كأي حادث إعتقالي نشاهده في مسلسلات التلفزيون المصري، كنت أتهرب من زملائي إذا ما سمعت أحدهم يلفظ «مسجون»، شعور بالخزي والعار إلى جانب أحاسيس أخرى مبهمة، مداهمات العسكر لمنزلنا ليلاً ونهاراً كانت تستنفر قواي العقلية الضعيفة.. لماذا؟! وتتجه الأسئلة صوب العدم.. الإحتلال.. الإحتلال.. دوماً ترنّ اللفظة كالجرس، كصوت سيارة الإسعاف والمطاردة في الأزقة، ترنّ في عقلي.. وكنت، إذ تتعثر خطواتي الصغيرة صوب المدرسة، أمام الثكنة العسكرية، أحس كم غرباء نحن. لا نفهم ما يقولون ولا يستوعبون ما نحسّ به.. أذكر جيداً ذلك العسكري ذا الشعر الأشيب الذي كان يشير لنا بيده مرحباً ومودّعاً كلما مررنا وزملائي حولي يهللون بينما أتقلص في جوفي أتساءل: أكان ضمن وردية الأمس التي داهمت منزلنا، نثرت الكتب وأوقعت الرفوف وحطمت الزجاج والمرايا فوق فراش الطفولة..؟!

لم أستوعب كل ما مرّ لكن عندما سحبت أياديهم شال أمي وأخي الصغير على ذراعيها رضيعاً يبكي.. ابتلعتهم عربة الجنود وتسمّرت حولنا أفواه بنادقهم.. وذراعا شقيقتي الطفلة تحتضنني عندما صرخت في رغبة مستميتة للإستيقاظ من كابوس الليالي الطويلة.. استوعبت يومها أن أبي ليس مجرماً، وأمي وشقيقتي اللذان ألحقا به أسلوب ضغط لتخور قواه ويعترف بلائحة الإتهام المختلقة في معظم بنودها. شبعت بهذه الحقائق واستوعبتها جيداً، استشعرت معنى أن نكون وأن يكونوا، ليس سوى إثنين تفصلنا خطوط عريضة وأضواء كاشفة تسلّط في حدقاتنا كي نكتفي بصورة الداخل التي تنبض في أعماقنا.

وذلك المحامي اليهودي الذي تردد على منزلنا يتحدث معنا وينقل تحيات الوالد ورغباته.. أذكر جيداً كيف كنت ألزم الباب أفكر بعقلية طفولية ربما كان مخادعاً وربما وربما.. أشياء كثيرة حتى الوقت الحالي لا أملك رموز فلسفتها، غير أني أشك في مصداقية أي منهم.

كنا نشاهد برامجهم التلفزيونية، ونشاهد أطفالهم يمرحون ويلعبون بينما نتكرس (نحن) حول جهاز التلفاز الأخرق، نشد آهدابنا، نلاحق الصور.. صبية يتوافد علينا الزائرون محملين ببعض الأطعمة، ثم يسرمون في المغادرة خوفاً من العدو وعيون الإحتلال والكابوس ذاته يتكرر كل ليلة، يداهمون منزلنا وفي الصباح يستقبلوننا مهللين في شارع المدرسة الترابي وأذكر كيف تكبر في المحن وتعلو رأسي وامتد في مسيري.. «تمكنتم من إخافتي ليلاً لكني الآن أقوى» مرت هاتيك الأيام بكسل خرافي وأنا أتعلم مسك القلم خلف فانوس أحمق يعبثني برائحة الكاز وصوت الريح..

وعادت أمي من غيابها إمرأةً واجهت الزوابع وقلّمت غيوم الليل. حدثتنا عن لياليها في السجن، عن التحقيق معها، ومن أقدام أبي المتورمة معلقة في هواء زنزانة مخنوقة، سمعتها وكأني أسمع عن أشياء أخرى لا تمت لي بصلة.. بحق العدم، كل ما حدث مجرد كابوس مضنٍ أتغلب عليه صباحاً وأنا أستقبل رائحة الكينا وشقشقة العصافير.

كل ما مرّ وكأنه سيناريو محبوك جيداً.. المنهج المصري يعلمنا عموميات خرقاء (أنا أساعد أمي، أنا أرتب المائدة). كانت المائدة مرتبة جداً، لكن من هم أولئك الذين اندسّوا بيننا وتناولوا طعامنا وجرعناهم سماً على مضض..!! من كانوا الذين ارتدوا زيناً وتقلدوا سوار جدتي ونبض لوزنا في دمهم حواكير.. الحكاية متعددة الجوانب وكلما حاولت فك طلاسم أحدها توالدت جدران تتهاوى لتحيا من جديد.

عندما فكوا أسر أبي وعاد إلينا تحمل عيناه عمقاً أشد وحواكير أوسع من حواكير نوران واشتدت اصفراراً كتوفل نيسان في حقول الموز. عاد إلينا في أشهر الشتاء شمساً وبدأت أشعر بالطبيعة فلن أتململ لو سألتني المدرسة عن والدي ولن تبكي أحشائي حيث يحتضن صديقتي أبواها.. عاد دون عمل حيث تم إيقافه عن مهنة التدريس، لكن مدارساً أخرى تعيش فيه لم تتركه، عمل في مجالات أخرى متنوعة وكانت عين الشر تراقبنا تتجسس على خبزنا، وكنا نكتم أنفاسنا في الليالي الباردة خوفاً مما يأتي به نسيم الشمال. كانوا يعيشون بيننا بصمت ونظام لكن صوت أنفاسهم كان يحرقنا ويشوش المكان.. خوف أقربائنا من زيارة أبي وتهنئته.. وخوف جدراننا من زفرة قد تفرغ فيها ضيقتنا.

في أواخر السبعينات كانت كل الأوراق صفراء.. ذبول يستعصي معه استنفار الخطى، كنا نوارس تبحث في سلام عن مهجع لتنام قبل أن تأتي العاصفة، وكانوا يعدّون العدة للعاصفة، يسرقون أحطاب الدوالي في أواخر الصيف ويزرعون سيقان النعام حول مدارسنا.

واستمروا في التهليل لنا صباحاً ومداهمة منزلنا ليلاً.

وعندما سقط القناع حصدوا الأخضر واليابس، وتفرغوا لزرع مدارسنا وملاعبنا ألغاماً.

كان من الممكن أن ألوح مع أصدقائي لهم بيدي لولا الناب الذي افترسنا ليلاً. كان من الممكن جداً أن أرسل باقة ورد لأطفالهم لولا الأيدي التي تعرضت لإخوتي، وكان من الممكن أن ألعب في حقولنا وأقطف تمراً من نخيلنا وأتزيّن بسوار جدتي لولا المتراس الذي جعلوه يحول بيني وبيني فكيف بيني وبينهم..

(غزة/ رفح)

صلاح أبو سيف:

مستقبل السينما المصرية مهدّد

حقوقنا من أفلامنا في السوق الأمريكية مهدورة

حاوره: زياد بركات



إستضافت مؤسسة عبد الحميد شومان في العاصمة الأردنية، عمّان، المخرج المصري المعروف صلاح أبو سيف، حيث التقى جمهور السينما في لقاء مفتوح مؤخراً، على هامش زيارته إلى عمّان وبمناسبة عيد ميلاده الثمانين، إلتقينا بأبي الواقعية في السينما العربية، في حوار عن تجربته السينمائية وعن مخاوفه تجاه مستقبل السينما المصرية وعن الرقابة وأمور أخرى.

مستقبل السينما المصرية مهدد

* هذا الحوار بمناسبتين، الأولى بلوغك الثمانين من العمر، والثانية: إحتفال العالم كله بمئوية السينما.

أرجو أن تسمح لنا بسؤالك عن الهلع الكبير الذي بات ينتاب السينما القومية (الفرنسية والمصرية...) في مواجهة طغيان السينما الأمريكية، فمن الملاحظ أن الإنتاج السينمائي المصري كان قليلاً جداً العام الماضي، في حين يتحدث الفرنسيون عن ضرورة حماية إنتاجهم السينمائي، فماذا

عن مستقبل السينما المصرية في ظل فوضى السوق العربية وغياب الحقوق وطغيان السينما الأمريكية؟

- الحقيقة، إن الأفلام تكلّف مبالغ كبيرة جداً هذه الأيام، وأتذكر أن فيلم «ريا وسكينة» الذي أخرجته عام 1952 كلّف حوالي 22 ألف جنيه، وكان هذا مبلغاً كبيراً جداً آنذاك، أما الآن فإن أي فيلم يكلّف حوالي المليون ونصف المليون جنيه، غير أن أهم شيء في السينما أن تكون الإيرادات أكبر من المصروفات لكي تستطيع الإستمرار، فأنت لا تستطيع إنتاج فيلم يكلّف مليوناً ونصف المليون جنيه بينما تكون إيراداته مليوناً فقط، فهذا يعني أنك تخسر، ولا يوجد من لديه الإستعداد للخسارة في أي فيلم.

المهم في تسويق أي فيلم أن يحقق التوزيع الداخلي ما نسبته 40٪ من الإيرادات، والسوق الخارجي 60٪ منها أو العكس، حتى تستطيع ضمان الربح، والمسألة الآن أن الفيلم العربي لا يوزّع في الخارج وإيراداته من البلاد العربية غير كافية على الإطلاق، فكثيراً ما يعرض الفيلم المصري من خلال التلفزيون في البلاد العربية، وهذا يعني أن الإيراد قليل جداً.

إضافة إلى أن السوق العربية تفرض شروطها علينا، فبعض البلاد العربية لا يهمها جودة الفيلم أو مضمونه بل إحتواؤه على الرقص والغناء، ولأنهم الذين يشترون الأفلام فإنهم يفرضون، بالتالي، نوعية معينة منها، والموزعون يشترطون بعض النجوم في الأفلام، لذلك تجد ثلاثة أو أربعة من الممثلين يتكررون في أغلب الأفلام، وهذا غير معقول.

حقوقنا مهدورة في أمريكا

هذا من السوق العربية، أما السوق الأمريكية فإيرادات الفيلم منها حوالي نصف مليون دولار، وهذا المبلغ لا يصل إلينا للأسف، ولو وصل إلينا نصفه فإننا نستطيع الصرف على الأفلام، غير أن المشكلة أن الفيلم المصري يُسرق هناك، فهناك موزعون يقومون بتوزيع الفيلم على الڤيديو للعرب هناك، ويدفعون لنا ألف دولار فقط، وأنت هنا أمام معادلة غريبة، فإما أن تقبل بهذا المبلغ أو يقوم هذا الموزع بتسويق الفيلم دون أن يدفع شيئاً لك.

وهذا لا ينطبق على الفيلم الأمريكي في مصر، ففي الماضي كان الفيلم يُسرق ويوزّع على الڤيديو، إلى أن طلب السفير الأمريكي في إحدى الندوات من الحكومة المصرية سن قانون يحمي الفيلم الأمريكي وإلا فإن حكومته ستحجب 56 مليون دولار من المعونة الأمريكية من مصر، وفعلاً قامت الحكومة بسن قانون يحمي الفيلم الأمريكي في مصر بعد شهر واحد فقط، بينما نحن، إلى الآن، لا

نستطيع ضمان حقوقنا من أفلامنا في السوق الأمريكية، وهذا يحتاج إلى هيئة أو حكومة لإنقاذ الفيلم المصري وحمايته والخروج به إلى أسواق جديدة.

يجب أن نخلق أسواقاً جديدة، وهذا ممكن، ففي الشهر الماضي كنت في جنوب أفريقيا، وبالإمكان تسويق الفيلم المصري هناك، وهذا يحتاج إلى عمل وجهد منظم، وبحاجة إلى موزعين وإتصالات مع جنوب أفريقيا وعقد إتفاقات معها، ولن نخسر شيئاً لو أعطيناهم الفيلم مجاناً في البداية، فالمهم هو خلق جمهور للفيلم المصري هناك، وهذا وارد، أيضاً، في اليابان والصين ودول أمريكا اللاتينية.

والسينما المصرية تعاني من مشاكل كثيرة، فدور السينما في مصر قليلة، والنسبة العالمية حول السينما تقول أن كل مئة ألف مواطن بحاجة إلى دار سينما واحدة، ونحن ستون مليوناً ولدينا 140 دار سينما فقط، بينما من المفترض أن يكون عددها 600 دار سينما، وهذا يكشف أزمة السينما المصرية في سوقها الداخلية، هناك مشاكل كثيرة وإذا لم تُحل فإن مستقبل السينما مهدّد.

لم أعرف كاتباً مثل نجيب محفوظ

*** تعاملت مع كتّاب وروائيين في أغلب أفلامك، من نجيب محفوظ إلى عبد الحميد جودة السحّار مروراً بيوسف إدريس وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي، فما هي حدود التصرف السينمائي بالعمل الأدبي (إذا كان الفيلم مأخوذاً من رواية)؟ وهل تعتقد أنه من الأفضل أن يكون المخرج هو سيناريست فيلمه وكاتب قصته؟**

ـ السينما تستقي مادتها من موارد كثيرة، من رواة أو من حادثة حقيقية أو من خبر في الصحيفة أو من مسرحية، وكل واحد من هذه الموارد يحتاج إلى معالجة مختلفة في السينما، ولكي أحوّل عملاً أدبياً إلى السينما يجب أن أكون متفقاً مع المؤلف نفسه على هدفه من عمله، فالشخصيات غير مهمة وكذلك الأحداث، فأنا أستطيع شطب شخصية من الشخصيات أو أهمل حدثاً، غير أنني لا أستطيع أن أختلف مع هدف المؤلف أو رؤيته في عمله، وإلا فإنها لن تبقى روايته.

لذلك تجد كثيراً من روايات نجيب محفوظ التي حولّت إلى السينما لا تعكس رؤية نجيب محفوظ على الإطلاق، فنجيب محفوظ يبث في رواياته رؤى معينة لا يفهمها بعض المخرجين ويكتفون بالأحداث في رواياته، وهذا خطأ.

مثلاً، «الطريق» رواية جميلة جداً وفيها غموض وفلسفة وجودية، غير أن الذين حولّوها إلى السينما لم يفهموا فلسفتها العميقة، وكان الفيلم المأخوذ عنها ضعيفاً ويخيلّ إليك أنه فيلم

أمريكي وليس مصرياً.

أنت لك الحق كمخرج في تغيير الأحداث أو الشخصيات، فهذا لا يغيرّ من طبيعة العمل الأدبي لنجيب محفوظ أو إحسان عبد القدوس، لكن يجب أن تتفق مع المؤلف على رؤيته، وعندما اخترت «السقا مات» ليوسف السباعي. وقد انتظرت عشرين عاماً لتحقيقها لأن كل المنتجين رفضوا تمويلها لأنها عمل حول الموت. وجدت أن النهاية لا تلائمني، فلم أجد ضرورة في موت السقا، واتفقت مع المؤلف على تغيير النهاية.

فالمهم هو التفاهم بين السيناريست والمخرج والمؤلف لكي تعرف بالضبط ما تريد قوله في الفيلم، وأنا أخرجت أربعين فيلماً كلها له علاقة بالروايات الأدبية، نصفها مأخوذ عن روايات مكتوبة، والنصف الآخر مكتوب خصيصاً للسينما، وفي الحالتين كنت أحقق شرط التفاهم مع المؤلف في الدرجة الأولى.

* أكثر كاتب تعاملت معه هو نجيب محفوظ، بدءاً من فيلمك «المنتقم» عام 1946 حتى «المجرم» سنة 1978 الذي كتب له السيناريو. أرجو أن تحدثنا عن تجربتك مع نجيب محفوظ سيما أنه يعترف بفضلك عليه في احترافه لكتابة السيناريو..

- في الحقيقة، لم أقل هذا الكلام إلا عندما قاله هو. وقصتي معه تعود إلى عام 1945. آنذاك كنت مخرجاً مبتدئاً وكان لي صديقان عزيزان، هما عبد الحليم نويرة وأخوه فؤاد، وكانا في الوقت نفسه صديقين لنجيب محفوظ، وكانا يحدثاني عنه كثيراً بطريقة قريبة من التأليه، رغم أنه لم يكن معروفاً ولم تكن له سوى ثلاث روايا، هي: «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة». وكان عبد الحليم نويرة يقص عليّ أحداث رواياته حتى أدخله في دماغي، وعندما قرأت رواياته أعجبتني جداً، فهي روايات مكتوبة بالصورة لا باللغة، وعندما قابلته قلت له: هل من الممكن أن تشترك معي في كتابة السيناريو، فقال لي: يعني إيه.. السيناريو؟! فشرحت له طريقة كتابة السيناريو وأحضرت له بعض الكتب الإنجليزية حول السيناريو ليقرأها، وكتبنا أول فيلم مشترك «مغامرات عنتر وعبلة» وبعدما أصبحنا نشكل معاً، إضافة إلى سيد بدير، ثلاثياً سينمائياً.

شخصياً، لم أعرف كاتباً مثل نجيب محفوظ، فهو عندما يقول لك أنه سينهي عمله في يوم كذا أو في ساعة معينة فإنه يلتزم تماماً بالموعد الذي حدده، على العكس من كثير من المؤلفين الذين يماطلون ويسوّفون ولا يلتزمون بمواعيدهم.

بعد ذلك، اشتركنا معاً في «ريا وسكينة» و«الوحش» و«بين السماء والأرض» إضافة إلى روايتي إحسان عبد القدوس «أنا حرة» و«الطريق المسدود».. غير أن عيبه الوحيد هو أنه لا يكتب سيناريو

أي من رواياته، لكي يعطي حرية أكبر للسيناريست في التعامل مع رواياته بعيداً عن تأثيره هو، وعندما أخرجت «بداية ونهاية» و«القاهرة 30» كنت حريصاً على التفاهم معه رغم أنه رفض كتابة السيناريو لهما، وهما من أجمل أفلامي.

* لكن، ماذا عن تجربتك معه في «القاهرة 30»، فعلى الرغم من أن الفيلم مأخوذ عن إحدى رواياته إلا أنه رفضه عندما كان رئيساً للرقابة؟

- عندما قرأت روايته «القاهرة الجديدة» أعجبت بها جداً، فكتبت ملخصاً للرواية وقدمته للرقابة فرفضته لأن البطل وزير ولديه عشيقة، وطلبوا مني أن يكون البطل في الفيلم رئيس مجلس إدارة شركة لا وزيراً فرفضت، إلى أن جاء نجيب محفوظ رئيساً للرقابة فتقدمت له، فرفضه هو أيضاً، وأعتقد أن موقفه كان صحيحاً من ناحية أخلاقية لأنه مأخوذ عن إحدى رواياته، ولم يتم الإفراج عن الموضوع حتى جاء رقيب متفتح وافق على ملخص الفيلم فتمت بإخراجه، وهو من أجمل أفلامي، وعندما أشاهده الآن فإنني أندهش من جرأته.

ففي الفيلم نهايتان، نهاية محجوب عبد الدايم الفقير الذي يضطر للزواج من عشيقة الوزير لكي يعيش، وينتهي أمره بفضيحة لأن زوجة الوزير تضبط زوجها مع عشيقته في بيت محجوب وبوجود أبيه، فيفقد محجوب نتيجة ذلك كل شيء، وبينما تبدأ سعاد حسني بالبكاء في الفيلم يفكّر محجوب أن الوزير لن يذهب، فهو سيعود وزيراً وسيصبح رئيساً للوزراء، فيدخل على زوجته (عشيقة الوزير) ويخبرها أن لا «تزعل» فالوزير لن ينكر علاقته معها، فهو سيدخل يوماً نادي محمد علي، وهو نادي الوزراء والملك، وسيصبح رئيساً للوزراء، ويخبرها أننا نعيش في مجتمع وسخ و«اللي يكسب هو الأوسخ».

وفي الحقيقة فإنني إلى الآن أدهش من جرأة الفيلم، وأستغرب كيف سمحوا به.

أما النهاية الثانية فهي نهاية الولد الإشتراكي الجميل الذي يسعى لحل مشاكل المجتمع كلها وتحقيق العدالة، في نهاية الفيلم يقوم بتوزيع منشور داخل مسجد بينما تلاحقه الشرطة التي تريد قتله، غير أنه يضيع وسط المصلين، وتأتي نهاية الفيلم «بداية النهاية» على الشاشة كنهاية مرحلة وبداية أخرى، وإلى الآن فإنني أكون سعيداً جداً عندما أشاهد هذا الفيلم، وأستغرب: كيف فعلناها في ذلك الوقت؟!

الجنس والإقتصاد

* تميّزت أفلامك بالواقعية، وهي تعتبر، الآن، من كلاسيكيات السينما العربية، غير أن السينما دخلت في حالة تشبه الهوس بالمتخيّل، وساعد على ذلك الإمكانات التقنية المتقدمة التي بلغت حد توظيف الكمبيوتر كما في Forrest Gump. هل تعتقد أنه تم تجاوز الواقعية في السينما العالمية؟ وأي واقعية سنشهدها في السينما المصرية والعالمية؟

ـ سنة 1950 قدمت لي منحة للدراسة في أمريكا، كنت قد أخرجت أنذاك فيلم «مغامرات عنتر وعبلة» وكان قد شاهد الفيلم وأعجب به وزير الخارجية د. محمد صلاح، فعرض عليّ السفر إلى أمريكا في بعثة لدراسة السينما، فذهبت إلى السفارة الأمريكية وكنت فعلاً سأسافر، لكنني فكرت: لماذا سأذهب إلى أمريكا وماذا سأدرس هنالك؟ إلى أن اقتنعت بعدم السفر.

وعندما سافرت إلى أمريكا العام الماضي لأول مرة في حياتي، فإن ما رأيته هناك جعلني أشعر بالسعادة لأنني لم أسافر إليها سنة 50. فلو ذهبت في تلك السن المبكرة لفقدت كل إمكاناتي وقدراتي السينمائية. فهم يعملون بطريقة مختلفة تماماً، ويكفي أن يقول المخرج أنه «عاوز كده» حتى يقوم مئة من المنفذين بإنجاز ما يريده، بينما يقوم المخرج في مصر بكل شيء، فهو يكنّس الأرض، وهو الذي يمثّل، وهو الذي يختار الممثلين، ويتفق مع العمال والموسيقيين، وكل شيء.. كل شيء. وعندما ذهبت إلى أستوديوهات «يونيفرسال» شعرت بالدهشة، فأنت ترى الطائرة في الجو، ثم تراها وهي تنفجر لتراها نفسها بعد ذلك على الأرض، وهكذا.. نحن لا نستطيع فعل هذا، إمكاناتنا لا تسمح، إضافة إلى أن السينما عندهم لم تعد فناً وإبداعاً وتفكيراً، بل قدرات وإمكانات تقنية بحتة، وإنتاجهم هذا استقطب الجمهور بلا شك. لكن الفكر والرأي والإبداع الحقيقي بالنسبة لي هي المهمة.

* لنتحدث عن الجنس: قبل أشهر قال نور الشريف أن المجتمع العربي لا يسمح للفنان بإنتاج فيلم بمستوى «ولِدوا قتلة» لأوليفر ستون الذي عُرض في القاهرة، ربما لإحتوائه بعض المشاهد العنيفة والجنسية؟!

كنت من القلائل الذين تعاملوا بجرأة نادرة وبأسلوب رفيع مع الجنس، كما في «حمّام الملاطيلي» مثلاً، وكنت بارعاً في إستخدام إستعارات تؤشر إلى الجنس دون كشف، كالذبح وانكسار الضوء دلالة على الإغتصاب.. إلخ، فما هي حدود المسموح به في هذا الموضوع سيما أن تجنبه يشدّ السينما إلى الوراء ويقلل من إبداعيتها وحريتها؟

- في الأفلام الأوروبية والأمريكية أصبح الجنس أمراً عادياً، بينما عندنا ما زال صعب التناول، وأعتقد أن أهم شيئين في الحياة هما: الجنس والإقتصاد. فرويد وماركس قاما باكتشاف أهم المؤثرات في حياتنا، ورغم أننا نستطيع الحديث عن الإقتصاد وتأثيره فإننا لا نستطيع ذلك في حالة الجنس، رغم أنه أخطر شيء في حياتنا وأكبر عقدنا.

وأعتقد أن أكبر الأخطاء التي نرتكبها هي أننا لا نفهم الجنس بشكل جيد. ولدي فيلم رفضته الرقابة بعنوان «كيف تتزوج وتعيش سعيداً» يدور حول الجنس، وأعتقد أنه سيكون من أهم أفلامي، وهو يدور، ببساطة، حول العلاقة الجنسية بين الزوجين. فللأسف، كل علاقاتنا خطأ، ونحن لا نفهم الجنس على الإطلاق، ولا نجد إمرأة تقوم بإفهام إبنتها الأمور الجنسية قبل الزواج.

سيدنا محمد عليه السلام قال ما معناه: لا يقربن أحدكم زوجته كالبهيم. وما يحدث في العلاقات الزوجية عندنا هو إغتصاب رسمي، والزوجة التي لا تستطيع الشكوى من هذا النمط من العلاقات الزوجية التي لا تراعي حاجتها وطبيعتها تجدها تتشاجر مع زوجها حول أي شيء آخر، وهذا هو موضوع فيلمي الذي حولته الرقابة إلى الأزهر الذي رفضه. والرقابة بهذا تحد من حريتي كسينمائي، بينما هذا الأمر غير موجود، على الإطلاق، في السينما الأوروبية أو الأمريكية.

(عمّان)

صورة اليهودي في رواية إميل حبيبي-

«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»

د. عادل الأسطة



* إميل حبيبي *

(تصوير: فريودلين فورجير - زيورخ، ألمانيا)

يبدو تتبع صورة الذات والآخر في النص الروائي، خلافاً للشعر الغنائي الذي تتوحد فيه ذات الشاعر مع أنا المتكلم في القصيدة، يبدو أمراً مشكلاً، مثله في ذلك مثل تتبع هذه الصورة في الشعر القصصي والملحمي والنص المسرحي، وذلك يعود إلى تعدد الأصوات هنا، بحيث يصبح الحديث عن تماهي ذات الكاتب مع ذات الشخوص أمراً غير مستساغ إطلاقاً، وبالتالي فلا يجيز الدارس لنفسه، هنا، أن ينسب ما يصدر عن شخصية من الشخصيات إلى الكاتب إلا بعد أن يفحص الكلام الذي تنطق به هذه الشخصية أو تلك ليتأكد من ملاءمته لها وصدوره عنها شخصياً، دون أن يكون الكاتب اختفى وراءها وأنطقها به.

وبناءً عليه يجد المرء نفسه، وهو يعالج هذا الموضوع في نص روائي، أمام أصوات عديدة قد تنتمي إلى شرائح اجتماعية مختلفة، وقد يكون لكل منها رؤيته الخاصة الصادرة عن الفلسفة التي يؤمن بها أو الفكر الذي ينتمي إليه.

وينضوي الكاتب الذي يقدم لنا هذا العالم المتعدد، مباشرةً أو من خلال سارد يختاره، ينضوي الكاتب، إن كان له حضور في النص، تحت شريحة اجتماعية ما، وتكون له أيضاً رؤيته الخاصة التي قد

صورة اليهودي في رواية إميل حبيبي-

«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»

د. عادل الأسطة



* إميل حبيبي *

(تصوير: فريودلين فورجير - زيورخ، ألمانيا)

يبدو تتبع صورة الذات والآخر في النص الروائي، خلافاً للشعر الغنائي الذي تتوحد فيه ذات الشاعر مع أنا المتكلم في القصيدة، يبدو أمراً مشكلاً، مثله في ذلك مثل تتبع هذه الصورة في الشعر القصصي والملحمي والنص المسرحي، وذلك يعود إلى تعدد الأصوات هنا، بحيث يصبح الحديث عن تماهي ذات الكاتب مع ذات الشخوص أمراً غير مستساغ إطلاقاً، وبالتالي فلا يجيز الدارس لنفسه، هنا، أن ينسب ما يصدر عن شخصية من الشخصيات إلى الكاتب إلا بعد أن يفحص الكلام الذي تنطق به هذه الشخصية أو تلك ليتأكد من ملاءمته لها وصدوره عنها شخصياً، دون أن يكون الكاتب اختفى وراءها وأنطقها به.

وبناءً عليه يجد المرء نفسه، وهو يعالج هذا الموضوع في نص روائي، أمام أصوات عديدة قد تنتمي إلى شرائح اجتماعية مختلفة، وقد يكون لكل منها رؤيته الخاصة الصادرة عن الفلسفة التي يؤمن بها أو الفكر الذي ينتمي إليه.

وينضوي الكاتب الذي يقدم لنا هذا العالم المتعدد، مباشرةً أو من خلال سارد يختاره، ينضوي الكاتب، إن كان له حضور في النص، تحت شريحة اجتماعية ما، وتكون له أيضاً رؤيته الخاصة التي قد

مدن رئيسية هي القدس وصفد والخليل ونابلس. وكانت لهم، تماماً كما هو الحال في المدن العربية، مثل بغداد والقاهرة ودمشق.. إلخ، حاراتهم الخاصة.

وبدأت العلاقات بين اليهود وغيرهم تسوء بسبب تفكيرهم في إنشاء وطن قومي خاص بهم في فلسطين. وكانت النتيجة قيام دولة إسرائيل وتهجير السكان العرب من فلسطين، بحيث لم تبق سوى أقلية تحكمها أكثرية تصدر في نظامها عن فكر صهيوني عنصري يخاف من العرب ويخشاهم ولا يرغب فيهم، لأنه يرى فيهم أغياراً، يشكلون خطراً على الدولة. ومن هنا فقد عاش العرب الباقون حتى عام 1966 ، تحت حكم عسكري، ولم يكن تعاملهم مع اليهود تعامل الند للند والإنسان للإنسان. وتبعاً لذلك فقد كان اللقاء المنجز أصلاً بين طرفين، يغلب على أحدهما فيه سمة العسكرية وعلى ثانيهما الشعور بالهزيمة، لقاء محكوماً بالخوف والريبة وعدم الطمأنينة. هذا فيما يخص الفلسطينيين المتبقين. وقد يكون اللقاء بين العرب عامة واليهود تم أيضاً في البلدان العربية وفي أوروبا، ولعله كان أيضاً محكوماً بالظروف التي مرّت بها المنطقة.

والثاني يتمثل في القراءة عن اليهود من مصادر مختلفة تبتدئ بالعهد القديم وتمر بالقرآن والتاريخ الإسلامي والآداب الأوروبية منذ شكسبير حتى ليون أوريس وآرثر كوستلر، وتنتهي بالأخبار التي تنشرها الصحف والمجلات العبرية والعربية على السواء. وقد برزت صورة اليهود المشكّلة من القراءة في رواية غسان كنفاني «عائد إلى حيفا» (1969) ونص جبرا ابراهيم جبرا «الملك الشمس» (1986) ورواية رشاد أبو شاور «أرض العسل» (1979).

والثالث هو الرؤية التي يصدر عنها الأديب، وهي رؤية متعددة بتعدد الديانات والفلسفات التي لها حضورها في المجتمع الفلسطيني. فقد تكون إسلامية أو مسيحية، وقد تكون قومية، كما قد تكون ماركسية. وما من شك في أن النظرة تختلف من أديب إسلامي إلى ثان مسيحي إلى ثالث قومي إلى رابع ماركسي. وهذا ما يلحظه الدارس بوضوح، وهو ما سنراه، في أثناء عرضنا لصورة اليهودي في الرواية الفلسطينية.

تطور الصورة تاريخياً:

1 . حتى عام 1948

لقد حفل نص خليل بيدس «الوارث» (1920) بالعديد من الشخصيات اليهودية التي لم تختلف كثيراً عن شقيقاتها التي صورت في الآداب العالمية. وأهم شخصية في النص هي شخصية إستير . الفتاة اللعوب التي تلجأ إلى الحيلة والمكر والمتاجرة بالجسد من أجل الحصول على المال. ويشاركها في أساليبها هذه معظم الشخصيات اليهودية في الرواية. وتذكرنا هذه بشخصية

شايلوك في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية».

وخلافاً لها تبدو الشخصيات العربية، باستثناء عزيز، أخلاقية إيجابية وعزيز نفسه الذي يقع في حب استير ينحرف أخلاقياً، يعود إلى ما كان عليه.

وهكذا تكون الشخصيات اليهودية جميعها سلبية، خلافاً للشخصيات العربية. وكما يذكر فاروق وادي فإن الرواية جاءت لتعبر عن موقف أخلاقي من اليهود، وعن هواجس البرجوازية ومخاوفها الطبقية «ولم تصدر عن فهم سياسي لطبيعة الأخطار المحدقة بالوطن من جراء الوعد والهجرة، أو من فهم أيديولوجي لطبيعة الحركة الصهيونية وأهدافها» (ص22).

وعلى العموم فإن صورة الفتاة اليهودية اللعوب تبرز في هذه المرحلة بوضوح، في كتابات الكتاب المسلمين أيضاً أمثال محمد عزة دروزة «الملاك والسمسار» (1935) وبرهان الدين العبوشي «وطن الشهيد» (1947). كما تبرز صورة اليهودي الجشع المحب للمال في رواية إسحق موسى الحسيني «مذكرات دجاجة» (1943) ورواية محمد العدناني «السرير» (1946).

ولكن هؤلاء يختلفون فيما بينهم في إطلاق القول في الذات وفي اليهود. فبينما نرى العبوشي لا يختلف عن بيدس، نرى الحسيني والعدناني يكتبان عن ذات متعددة وآخر متعدد. والأخير الذي لديه تصورات مسبقة عن اليهود من ناحية، واعتزاز بالذات القومية من ناحية ثانية، سرعان ما يغير آراءه إن التقى بنماذج بشرية عربية أو يهودية تغاير التصورات التي يحملها. وهو، بالإضافة إلى هذا، يشير في روايته بوضوح إلى مسرحية شكسبير.

ويبدو النص الروائي الاستثنائي، في أدب تلك المرحلة، بالإضافة إلى قصص نجاتي صدقي القصيرة وأشعار وديع البستاني في جانب منها، النص الذي لم يلجأ إلى التعميم في النظر إلى اليهودي هو «مذكرات دجاجة» الذي يحفل، على الرغم من رمزيته التي ينكرها كاتبها، بالعديد من النماذج اليهودية. فهو يتحدث عن دجاج غريب وفد إلى هذه البلاد كان يتمتع بالجشع والطمع ثم تهذبت أخلاقه مع مرور الزمن بسبب احتكاكه بالدجاجة العاقلة الحكيمة، وعن دجاج غريب طارئ وفد إلى هذه البلاد وأراد السيطرة على المكان وطرد السكان الأصليين. وهكذا نجد أنفسنا أمام يهود جاؤوا ليعيشوا مثل بقية سكان هذه البلاد، ويهود صهيونيين جاؤوا ليطردوا سكان هذه البلاد وليتصدروا الزعامة فيها.

ويمكن الاشارة هنا أيضاً إلى أن نظرة الدجاجة التي يختفي وراءها إسحق موسى الحسيني للذات لا تختلف كثيراً عن نظرتها للآخر، فليس الخير غريزة تورث كما أنه ليس قصراً على أمة دون غيرها. وعلى العموم فإن النماذج البشرية اليهودية التي برزت في روايات هذه المرحلة كانت نماذج سلبية، ولعل ما أسهم في ذلك ومرده أن الروايات كلها كتبت، بالإضافة إلى ثقافة الكتاب، في فترة إقامة المشروع الصهيوني على أرض فلسطين.

2. منذ عام 48 حتى 1967

ويعتبر عام 1948، كما نعرف، العام الأسوأ في تاريخ القضية الفلسطينية. فقد أقيمت دولة إسرائيل على أنقاض الشعب الفلسطيني، ورحل حوالي 650 ألف مواطن فلسطيني من أرضهم في حين بقي حوالي 150 ألف مواطن عاشوا، كما أسلفت، حتى عام 1966، تحت حكم عسكري، في دولة تلجأ إلى التمييز بين مواطنيها في العديد من المجالات، دولة أخذت تعيش حالة من التوتر والقلق بسبب ما أقيمت عليه.

وفي أثناء الكتابة عن صورة اليهودي في هذه الأثناء، أي ما بعد عام 1948، يجدر التمييز بين تلك النصوص التي كتبت في داخل الأرض المحتلة والتي كتبت خارجها.

ينبغي أن نشير، إبتداءً، إلى أن النصوص الروائية التي صدرت في الداخل، بين عامي 1948، 1967، كانت قليلة العدد، ولكنها في حدود ما اطلعت عليه منها، لم تخل من الكتابة من الآخر أو تصوير شخصيات يهودية. وخلافاً للشعر الذي نظمه شعراء كانوا ذوي حس وطني رافض وغير مهادن للسلطات الصهيونية، فإن كتّاب الرواية، باستثناء توفيق فيّاض وتوفيق معمر، كتبوا نصوصهم وهم قريبو الصلة من الجهاز الحاكم في حينه، وسأقف هنا عند ثلاث روايات.

كتب المحامي توفيق معمر روايته الأقرب إلى المذكرات «مذكرات لاجئ أو حيفا في المعركة» (1957) ليصور كيف أن الطرفين، العربي واليهودي، كانا ألعوبة بيد الإنتداب البريطاني الذي كان يشجع هذا على ذاك وذاك على هذا، ولا نطالع في هذه الرواية، خلافاً لمجموعته القصصية «التسلل وقصص أخرى» (1957) التي حفلت برسم صورة كاريكاتورية للحاكم الإسرائيلي، لا نطالع أية كتابة عن شخصيات يهودية محددة خارج إطار العسكر. فالرواية كتبت أساساً لتأريخ سقوط مدينة حيفا عام 1948.

يختلف محمود عباسي في أنه في روايته «حب بلا غد» (1962) على الرغم من أنه يورد على لسان إحدى الشخصيات ما يؤكد فكرة توفيق معمر السالفة، يختلف في أنه يشير، في مواطن عديدة، إلى نزوع اليهود نحو السلام، ويكتب عن شعراء يهود يدعون إلى التعايش وعن ضابط لطيف ورقيق مع السكان العرب.

ويبدو عطا الله منصور في روايته «وبقيت سميرة» (1962)، الوحيد من الكتّاب الذي كتب عن بنيتي مجتمعين مختلفين، وكان منصور قد درس في أحد الكيبوتسات وعمل مراسلاً لجريدة «هآرتس» الإسرائيلية. ويخلص المرء، بعد قراءة الرواية، إلى أن صورة الذات صورة سلبية، في حين أن صورة اليهود صورة إيجابية. ويعقد الكاتب فصلاً خاصاً يقارن فيه بين نظرة كل من الطرفين: العرب واليهود لبعضهما وللعلاقة بين الفتاة والشاب.

يسرد القاص النص التالي ليصور تصور سميرة، الفتاة العربية الريفية التي تنحدر من أسرة

محافظة، سميرة التي تركها زوجها لأنه شاهدها قبل زواجها مع شاب يحاول تقبيلها دون رغبة منها:

«إنهم من الرجال والنساء.. وملاقتهم ببعضهم بعضاً تثير في سميرة عواطف متضاربة. إنها تشعر مرةً بالحسد، وأخرى بالإستغراب. إنها تحسدهم على العلاقات الأخوية التي تربطهم. إنهم ينادون بعضهم بالأسماء مجردة من الألقاب، بعضهم يلبس ملابس الضباط، والآخر ملابس الجنود العاديين، ولكنهم يتبادلون الأحاديث وكأنهم أخوة. وكذلك فانهم يأكلون نفس الطعام وعلى نفس المائدة وأولادهم يرتدون نفس الملابس، وحتى كبار الضباط منهم يعملون خدماً في المطعم حين يأتون إلى الكيبوتس، وكأنهم أخوة» (ص119).

ويسرد النص التالي، على لسان سارة الفتاة اليهودية وهي تجيب سميرة عن سؤالها حول العلاقة الجيدة بين الشاب اليهودي والفتاة اليهودية:

«نحن هيك ماشين.. في أشياء بتضر الإنسان وجماعته، مثل الضرب، القتل، الغش الكذب.. هذي ممنوع الواحد يعملها.. وفي أشياء ما بتضرش.. هذي كل واحد حر فيها ومسؤول عنها قدام نفسه..

أما في الأساس كل الناس سوا.. ولما تتفتحي أكثر بتصيري تفهمي».

«لما صاروا أهلنا يفهموا انه البنت مش أوطى من الإبن، وصاروا يسمحوا للبنات يتعلموا ويشتغلوا فاهمةً ولما البنت تطلع من البيت، وتصير تتعلم، وتشتغل وتربح مصاري، بتصير حرة، بتتعرف على الشباب، بتمشي معهم، وبتتعرف على واحد منهم وبتتجوزه، وهاي قصة طويلة، مش قصة يوم ويومين».

تختلف صورة اليهودي في روايات المنفى إختلافاً شبه كلي عنها في رواية الداخل. وتبدو النعوت التي تُلصق باليهود، في العديد من الروايات، شبه واحدة، فهم عدو ماكر، حاقد، مجرم. عدو يتكون من عصابات لا تعرف الرحمة. ولا تكاد رواية من الروايات التي أتت على تصوير ما ألمّ بالفلسطينيين عام 1948 تخلو من هذه النعوت، حتى وإن خلت من تصوير شخصية يهودية.

والكاتب الأبرز الذي ظهرت في نصوصه الروائية في هذه الفترة، شخصيات يهودية هو ناصر الدين النشاشيبي.

كتب النشاشيبي نصين روائيين هما «حفنة رمال» (1962) و«حبات البرتقال» (1964) وأتى فيهما على تصوير شخصيات يهودية ولد بعضها في فلسطين وبعضها الآخر في أوروبا. وهكذا نقرأ، فيما كتب، عن يهود عرب ويهود غربيين. ولكنه لم يكن ذا نبرة عدائية عداءً مطلقاً إزاء الغربيين من اليهود، فقد ميّز بين الصهيونيين منهم وغير الصهيونيين ولم يكن ينطلق، فيما يكتب، من منطلق ديني، وإنما من منطلق قومي، متأثراً تأثراً واضحاً بالخطاب السياسي الناصري. ولا عجب في ذلك، فقد رئس في الستينات تحرير جريدة «الجمهورية» المصرية.

تقرأ في رواية «حفنة رمال» عن يهودية والدها عربي تنتمي لعروبتها لا ليهوديتها، ولهذا ترفض الانصياع لأوامر اليهود الصهيونيين بإسقاط الشاب العربي ثابت وحثه على بيع أرضه للوكالة الصهيونية.

ونقرأ في رواية «حبات البرتقال» عن مريم اليهودية الألمانية التي تحب، في ألمانيا، الشاب الفلسطيني المسيحي سابا، وترفض، مثلها مثل سارة، الانصياع لأوامر الوكالة اليهودية الصهيونية بالإبتعاد عنه، كما ترفض أيضاً الهجرة إلى فلسطين.

وتبدو الصورة البشعة، في نصوصه، لليهود مقتصرة على اليهود صهيونيي النزعة الذين يرمون إلى إقامة وطن قومي لليهود على حساب الشعب الفلسطيني.

وتقوم نصوصه على ثنائية العربي البطل والصهيوني الغادر الخبيث، وإن ميزّ أحياناً بين الإنسان العربي والقيادات العربية الرجعية.

ولا تخلو نظرة السارد في نصوصه، وبالتالي نظرة النشاشيبي نفسه، إذ ليس هنالك ما يوضح أن السارد يختلف اختلافاً كلياً عن الكاتب، لا تخلو نظرته من آراء مسبقة وشائعة عن اليهود عامة، والذين يتعاطف معهم خاصة. فسارة التي تنتمي لعروبتها وترفض أوامر الوكالة اليهودية «تحدق في وجهه بعينين مليئتين بالسحر والجاذبية» وهي «تريد أن ترمي جسمها فوق جسمه وهي تتصنع الإبتسامة، كما أن مريم ذات نظرات مملوءة بالشهوة والجنس».

ولا تشذّ هذه الصورة للفتاة اليهودية، في هذا الجانب، عن الصورة التقليدية للفتاة اليهودية الشريرة التي تقدم جسدها الفوار بالجنس.

صورة اليهود بعد عام 1967:

يلحظ الدارس للنصوص الروائية أن كتّابها، في هذه الفترة، ركّزوا أكثر من قبل على تصوير شخصيات يهودية، يستوي في ذلك كتّاب الداخل وكتّاب المنفى. فلم تخل روايات إميل حبيبي وسحر خليفة وسميح القاسم وأحمد حرب ومحمد أيوب من ظهور شخصيات يهودية تكاد تكون شخصيات رئيسة، نوعاً ما. ويمكن قول الشيء نفسه عن بعض روايات غسان كنفاني وأفنان القاسم ونبيل خوري ومحمود شاهين ورشاد أبو شاور ورواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» ونصه «الملك الشمس» ورواية ليلى الأطرش «وتشرق غرباً».

وقد تناولت بعض هذه الروايات في دراستي «اليهود في الأدب الفلسطيني بين عامي 13 - 1987» (1992).

وما يلاحظ على الرغم مما أشرت إليه، أن رواية الشخصية، وأعني هنا رواية الشخصية التي

تدور أساساً حول شخصية يهودية محورية تتبع حياتها منذ طفولتها حتى سن متقدمة. تكاد تكون قليلة ولا تكاد تحضر إلا في رواية رشاد أبو شاور «أرض العسل» وبعض روايات أفنان القاسم، ومع ذلك فإن شخصيات هذه الروايات لا تعيش في الذاكرة طويلاً. إنها شخصيات يختلقها الكاتب حتى لو كانت حقيقية، وينفخ فيها مسقطاً عليها رؤاه الخاصة. وليس بمستغرب أن نقرأ كتابة متشابهة لدى كاتبين يعيش أحدهما في الأرض المحتلة عام 1948 وثانيهما في باريس (سميح القاسم وأفنان القاسم) فكلاهما ينطلق من الفكر الماركسي. وقد انتج هذا كتابة متشابهة على الرغم من أن الأول يتعايش يومياً مع اليهود والثاني لا يلتقي بهم إلا نادراً.

وعلى العموم فقد أدى انتشار الفكر الماركسي بين أغلب كتّاب هذه المرحلة إلى بروز صورة لليهودي وللذات تصدر عن فكر لا يكترث للعرق أو للقومية، خلافاً لمرحلة الستينات، اكتراثاً كبيراً. ثمة فروق كثيرة بين يهودي ويهودي وبين عربي وعربي. وأصبحت الثنائيات البارزة هي: اليهودي الغربي واليهودي الشرقي، واليهودي الصهيوني واليهودي غير الصهيوني، واليهودي الإسرائيلي واليهودي غير الإسرائيلي، واليهودي الشيوعي واليهودي المتدين، واليهودي الفلسطيني واليهودي المهاجر، واليهودي العامل واليهودي الرأسمالي، واليهودي الذي يخدم في الجيش واليهودي الذي يرفض الخدمة في الجيش. كما أصبحت الثنائيات البارزة في النظرة إلى الذات تقوم على الفلسطيني واليهودي والفلسطيني والعربي والفلسطيني المناضل والفلسطيني المحايد أو الخائن والفلسطيني التقدمي والفلسطيني الرجعي والعربي المحكوم والعربي الحاكم.

«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» نموذجاً:

وسوف أتناول بالتفصيل رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (1974) لرؤية صورة اليهودي فيها. ويعود السبب في ذلك إلى أنني لم أتناولها في دراستي المشار إليها آنفاً.

على الرغم من أن الدكتور أحمد أبو مطر في كتابه «الرواية في الأدب الفلسطيني 1948 - 1975» قد أفرد صفحات للكتابة عن الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية إلا أنه، أيضاً، لم يأت على صورة اليهودي في رواية «المتشائل».

ويبدو أن شمعون بلاص، في حدود ما اطلعت عليه من دراسات تناولت الرواية، على كثرتها، هو الوحيد الذي تناول في كتابه «الأدب العربي في ظل الحرب 48 ـ 1973» (1984) بإيجاز، صورة اليهودي فيها، وتوصل إلى أن المجتمع الإسرائيلي بدا فيها مجتمعاً «يكاد يخلو من إنسان شريف لا يعادي العرب أو يحتقرهم. وهو يتمثل في ثلاث شخصيات: سفسارشك، وهذا الرجل ذو مركز

عال في السلطة.. والرجل الكبير وهو رجل المباحث الذي يستعبد سعيداً ويحوله إلى مخبر حقير ضد الشيوعيين مقابل وعد كلاب بإعادة حبيبته، وهناك يعقوب سيده المباشر الذي يملي عليه الأوامر، وهو شخصية ليس أقل سلبية، رغم أصله الشرقي الذي يسبب له مضايقات كثيرة..» (ص254).

وإذا أردنا أن نكتب بقدر من الموضوعية، عن صورة اليهودي في الرواية فعلينا أن نسير وفق النهج الذي أشرت إليه إبتداءً، ثم نقارن هذه الصورة بالواقع حتى نختبر مدى صدقها وواقعيتها.

هنالك في الرواية شخصية محورية هي شخصية سعيد تكتب رسائل إلى شخص يقوم بنشرها، ويخبر سعيداً في رسائله عما حدث معه، وتبدو الرواية سيرة ذاتية لسعيد، ويحق لنا هنا أن نتحص سعيداً هذا من يكون حتى نعرف من هي الشخصية الفلسطينية التي تتص من الفلسطينيين ومن اليهود.

ويبدو لي أن سعيداً هو إميل حبيبي نفسه، وهناك العديد من الأدلة التي تدعم هذا. لقد عاد إميل إلى حيفا عام 1948 عبر الأردن ولبنان ثم الجليل. وقد درس، من قبل، في عكا، وتمكّن من اللغة العربية وكتب المقال الساخر، وأجاد العبرية، واجترح معجزة البقاء في الوطن رافضاً الهجرة، وهو فوق هذا كله مثقف ثقافة واسعة، قرأ فولتير وكنديد والتراث العربي ابتداءً من امرئ القيس مروراً بالجاحظ وأبي حيان وابن جبير وانتهاء بتوفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش. ويضاف إلى هذا أنه كان ماركسياً يناور في السياسة ويحاور، وكأنه يتغابى. وكل هذا يتطابق وما يرد في رسائل سعيد الذي هو ليس بالغبي، أو كما قال له معلمه يعقوب: «أصبح الرجل الكبير يعتقد بأن إفراطك هو تمويه على تفريطك. ويستعيد الرجل الكبير أصلك وفصلك أدلة على أنك تتغابى ولكنك لست بغبي» (ص163).

ويخاطبه الرجل الكبير، ذات مرة: «كنت أحسبك حماراً فإذا أنت أحمر» (ص168).

وإذا طابقنا بين إميل وسعيد فإنما نقرأ عن الصورة التي يقدمها إميل حبيبي لليهودي، وهكذا نقرأ تصور مثقف شيوعي ساخر، يختار لنا الشخصيات التي يراها، عربية ويهودية، ويقدمها لنا كما يراها هو وإن كان سعيد لا يقدم نفسه في النص على أنه كذلك، وإنما يبدو وكأنه يلاحق الشيوعيين بناء على طلب معلمه يعقوب. غير أن روح الرواية تقول لنا أنه يدافع عنهم.

«ولم أشأ أن أخبره (أي الفدائي الفلسطيني السجين. ع.أ) بأنني من حيفا فيطول الشرح.

فقلت: من الناصرة.

..قال: أهلنا الشجعان.

..ثم سأل: شيوعي، بالطبع؟

..قلت: بل صديق.

..قال: أنعم وأكرم» (ص173).

وهكذا لا يتحدث سعيد عن يهود وعرب. إنه يتحدث عن دولة إسرائيل وجهاز الحكم فيها وتعامله مع الأقلية العربية الباقية وهو يقر - ابتداءً - بدولة إسرائيل ويعترف بها. ومن هنا كان العنوانان الثاني والرابع من القسم الأول يتضمنان مفردة إسرائيل:

«سعيد يعلن أن حياته كانت فضلة حمار» (ص61). و«سعيد يدخل إسرائيل لأول مرة» (ص64). وشيوعيته هي التي تجعله ينعت اليهود بأنهم اخوانه «فسماه إخواننا اليهود» (ص128). و«في وادي النسناس، بحيفا، حيث تآخى العرب واليهود الفقراء» (ص142).

ويتطلب تتبع تصور هذه الشخصية لليهود تسويد عشرات الصفحات، عدا فحص المقولات التي وردت، على لسانها في سياقها، فمنها ما هو ساخر ومنها ما هو غير ذلك. ويمكن القول أن سعيداً ليس ضد اليهود وإنما هو ضد الحركة الصهيونية ممثلة في دولة إسرائيل التي رحّلت العرب وهدمّت قراهم وفرضت عليهم الحكم العسكري، وأخذت تتعالى على من بقي منهم.

وحتى يكتمل الوجه الآخر لتصوره لليهود ينبغي أيضاً تتبع تصوره لذاته القومية.

وإذا ما أخذنا برأي الرجل الكبير في سعيد من أنه ليس حماراً وإنما هو أحمر، عرفنا أنه ينظر إلى الآخر قومياً كان أم غير قومي، من منطلق ماركسي، وهذا يعني أنه ينظر إلى الإنسان وفقاً للموقع الذي هو فيه، بغض النظر عن الانتماء القومي. وقد أشار سعيد إلى هذا بوضوح حين أتى على وصف أبناء قومه في الداخل: «ومنهم من هرب من موقفه بتغيير موقعه» (ص123) وهكذا ينظر إلى الطبقة العاملة نظرة مغايرة للطبقة الحاكمة. وانظر اليه، على سبيل المثال، كيف يتحدث عن الطبقة العاملة من أبناء فلسطين:

«ولقد رأيتهم، في ساحة العجمي بيافا، شباباً في عمر التمر، من غزة وجباليا وبيت لاهية وبيت حنون ودير البلح وخانيونس ورفح، يتمايلون على سيارة المقاول كتمايل شواهد القبور فوق اخوتهم الشهداء في مقابر غزة، فآمنت بأن الأحياء يستطيعون هم أيضاً أن يبقوا في وطنهم!» (ص126).

وقارن هذا المديح بالهجاء التالي للأنظمة العربية الحاكمة:

«من زرع القطن، ثم جناه، ثم حلجه ثم نسجه أثواباً يتيه فيها سادة رغدان وبسمان.. حتى إذا تأججت دماؤها في عروقهم لعنوا المستوردات الأجنبية سوى الملكية والكوفية والطيارة والخمارة والصورة والوقوف للصورة ولثم اليد وولي العهد، وتمتع الغني بما جاع به فقير في الأسرة الواحدة الأسيرة، وقهر العمال والإستغلال، وقطع الرزق والفسق، في عصر التشمير، وكان العرب سبقوا إليه حين قالوا: شمر للحرب وشمر للسلم وشمر للعمل وشمر للصلاة، ولم يقولوا: تقبع أو تسربل أو تكوكف أو تلثم أو ولول: عاش الملك» (ص126).

ونظرة سعيد هذه للذات وللآخر هي التي أخذت تبرز بوضوح في روايات أفنان القاسم وسميح

القاسم وكتابات الكتّاب الماركسيين الذي أخذوا يكتبون من بعد صدور «المتشائل» حتى سقوط الأنظمة الشيوعية.

وهو يكتب عن يهود التقى بهم أو قرأ عنهم في صحفهم أو سمع عنهم من الشخصيات العربية، فمن هي الشخصيات اليهودية التي التقى بها سعيد؟ وكيف قدمها لنا؟ وماذا قال شخصياً عنها؟

الشخصيات اليهودية:

يعقوب:

وهو الوسيط بين الرجل الكبير، رجل المخابرات، وسعيد، وينفذ باستمرار أوامر الأول القاضية بمحاربة الشيوعيين، ونعرف أنه يهودي شرقي، يكره الأشكناز (ص125) ولكنه يحافظ على ولائه للدولة التي يحكمها هؤلاء، ولذلك فإنه يحاول دائماً أن يستغل سعيداً إلى أبعد الحدود.

ويرى يعقوب في الشيوعيين أعداء السامية لأنهم يحرضون الناس على الإضراب والتظاهر، وحين يتباطأ سعيد في محاربتهم يشتمه ويضطهده ويريد منه أن ينشط في هذا، وأن يكون جاسوساً بلا حدود، ويستغل، تبعاً لذلك، أوضاع سعيد الذي فصل بينه وبين حبيبته «يعاد» أولاً، وأراد الارتباط بـ «باقية» ثانياً.

ويعرف يعقوب القرى العربية وما يجري فيها، ويتمنى، أحياناً، حين يختلف الناس فيما بينهم لو أن الخلاف يحل بالدم.

ويصفه سعيد بأنه شرقي شره إلى طعام سعيد الشرقي، حتى ليعميه الطعام عن واجب اليقظة.

ويصبح يعقوب، مع مرور الأيام وكثرة اختلاطه بسعيد، شفوقاً بالأخير، يشاركه همومه وأحزانه، فحين يكتشف سعيد أنه جالس على خازوق يأتيه يعقوب حزيناً:

«فصحت به: الخازوق يا صديق العمر! قال: كلنا نقعد عليه! قلت: ولكنني لا أراكم! قال: ولا نحن نرى أحداً. كل وخازوقه وحيد، وهذا هو خازوقنا المشترك، ومضى» (ص194).

ويروي يعقوب النكات عن الأشكناز، فحين يأتي سعيد على ذكر مستوطنة زخرون يعقوب التي تشغل العمال العرب، خلافاً لدعاة الفكر الصهيوني أصحاب مبدأ العمل العبري النقي، يقص على سعيد النكتة التالية:

«إن آباء زخرون يعقوب اختلفوا يوماً:

هل من الحق، شرعاً، أن يعاشر الرجل زوجه في السبت، أم أن الأمر عمل، مثله مثل بقية الأعمال التي لا تجوز في السبت، شرعاً. فذهبوا إلى الحاخام ليقضي بينهم: هل الأمر عمل أم لذة. ففكر الحاكم

طويلاً، ثم حكم أنه لذة. فهات برهانك؟ قال: لو حكمت بأنه عمل لأعطيتموه العرب. التراًدسة! فضحكنا: يعقوب لأنه يكره الأشكناز، وأنا لأنه ضحك» (ص125).

الرجل الكبير:

وليس له إسم محدد، إذ يظل يُذكر تحت هذين الوصفين. إنه رجل المخابرات الإسرائيلي الصهيوني الفكر والتربية، رجل ذو قامة قصيرة يضع النظارات، وهو المسؤول عن يعقوب يوجهه ويصدر إليه الأوامر بالإلتقاء بسعيد، ولكنه يلتقي بسعيد غير مرة ويوهمه بأنه يعرف عنه كل صغيرة وكبيرة، وأنه ودولته يملكان وسائل حديثة يضبط بها حركات الناس وسكناتهم: «وبأجهزتنا الحديثة نعرف كل ما يدور في هذه الدولة وخارجها» (ص100).

ويتظاهر، مثل يعقوب، بأنه حريص كل الحرص على سعيد، ولذلك يذهب إليه حين يتمرّد ولاء، ابن سعيد، على الدولة طالباً منه أن يقنع ابنه بالعدول من فكرة المقاومة: «ولم نأتك إلا لأنك رجلنا فنريد أن نخدمك كما خدمتنا» (ص147).

ويبدو إنساناً غير غبي، إنساناً ذكياً نوعاً ما. فحين يبالغ سعيد في إعلان ولائه للدولة يعتقد بأن إفراط سعيد هو تمويه على تفريطه (ص163) وهو إنسان مثقف يروي من شكسبير ويقول الشعر، غير أن هذا لا يحول بينه وبين ممارسة وظيفته الأساسية: خدمة الدولة أولاً. وليس بمستغرب، بناءً على هذا، أن يهدد سعيداً، حين يتمرد الأخير على خدمته للدولة، بالسجن وبالتعذيب وبالموت جوعاً (ص174).

وهو في نظرته للذات وللآخر يصدر عن الفكر الصهيوني. إنه يرى في احتلالهم أرحم احتلال عرفته الكرة الأرضية منذ ظهر آدم وحواء على وجه الأرض (ص166) على الرغم من أن العرب مثلهم مثل الأفريقيين أكلة لحوم البشر. فهم حين يعاملون معاملة حسنة يكفرون بالرسالة الحضارية، ويتشجعون على مقاومة الإحتلال. ويرى أن اليهود جلبوا لهذه البلاد الحضارة والمدنية:

«الخضرة، الخضرة على يمينك وعلى يسارك وفي كل مكان أحيينا الموات وأمتنا الحيات (وكان يعني الأفاعي) ولذلك أطلقنا على حدود إسرائيل القديمة إسم «الخط الأخضر» فما بعدها جبال جرداء وسهول صحراء وأرض قفراء تنادينا أن اقبلي يا جرارات المدنية» (ص167).

شخصيات أخرى:

ونقرأ من شخصيات يهودية أخرى، دون أن نتعرّف على ملامحها، وتمرّ هذه الشخصيات مروراً عابراً، ومنها الضابط أبو إسحق، والحاكم المدني وأهل الكيبوتس والجنود الذين يهاجمون البيوت

ويعتقلون الناس، وفي المقابل فلا يطالعنا أي تصور للفتاة اليهودية أو أي تصوير لها.

يرُحلّ الضابط أبو إسحق العرب ولا يرغب في بقائهم في فلسطين ويتعالى عليهم، ولا يتوانى في إرهابهم ورفع السلاح على العزل منهم، فحين يلحظ إمرأة من البروة عائدة إلى قريتها المدمرة يصرخ فيها:

«ألم أنذركم أن من يعود إليها يقُتل؟ ألا تفهمون النظام؟

أتحسبونها فوضى. قومي اجري أمامي عائدة إلى أي مكان شرقاً وإذا رأيتك مرة ثانية على هذا الدرب لن أوفرك» (ص68).

والحاكم في المحاكم الإسرائيلية شخص غير منطقي، وتبدو الصورة هنا إستمراراً لتلك التي رسمها توفيق معمر في مجموعته القصصية «المتسلل وقصص أخرى» (1957). ولنلاحظ النص التالي من «المتشائل»:

«وهذا كان حالي حين كنت أقضي حاجة في المحكمة العسكرية بالناصرة، فإذا بطفل في العاشرة من عمره يخرج إلى الباحة مذعوراً يسأل الرجال عن أمر. فأشاروا صوبي، وكانوا يعرفون صنعتي وبطاقتي فأقبل عليّ الولد وهو يقول: الحاكم يطلبك. فهرولت إلى القاعة مرفوع الرأس أن الحاكم يطلبني، فإذا المحكمة معقودة، وإذا بالطفل يقول: هذا يا سيدي، من أقربائي. فبهت، فنطق بالحكم عليّ بالسجن ثلاثة أشهر أو بغية خمسين ليرة. كيف؟ قيل: لأن الطفل الذي ادعى قرابتي، سافر إلى حيفا بدون إذن عسكري بالسفر إلى حيفا وحيث أن أصول الديمقراطية تحول دون حبس الطفل فقد قرروا حبسي.

فلما صحت أنكر قرابته ألقى الحاكم على الحضور محاضرة في رغبة الدولة في أن يتحلىّ رعاياها العرب، هم أيضاً، بالشجاعة الأدبية. فالدولة تحترم الذين لا يتنكرون لذوي القربى» (ص144) وما بعدها.

أما صورة أهل الكيبوتس فتبدو، نوعاً ما، إيجابية، وإن كانت تحمل في داخلها ما يشير إلى سخرية مبطنّة، فهم لا يترددون في تشغيل العرب في مزارعهم والسؤال عنهم ومحاولة فك الطوق حين يفرض عليهم. فأبو محمد يمدح الشيوعيين وأهل الكيبوتس معاً، وحين تسأله «يعاد الثانية» كيف يجيرهم أهل الكيبوتس يقول:

«لا يمضي أسبوع على التطويق حتى تتوق أراضيهم إلى أيدينا الماهرة، فيتوسطون لفك الطوق، فنعود إلى العمل في حقولهم. قالت: لماذا أنتم؟

قال: لأنها كانت حقولنا، أنبتناها وسوف ننبتها. تحنو علينا كما نحنو عليها. وأما هذا الحنو فقد عجزوا عن مصادرته.

فانفلت لساني من عقاله مرة أخرى، ووجدتني أصيح مندهشاً: فالخضرة نبت سواعدكم، إذن لا

كما ادعى الرجل الكبير».

ويرد سعيد في السطرين الأخيرين على إدعاءات الصهيونية التي وردت على لسان الرجل الكبير، كما سردنا جزءاً منها. وهذا الإدعاء والرد عليه كانا يشكّلان حضوراً لافتاً في رواية غسان كنفاني «عائد إلى حيفا» (1969).

2 ـ الشخصيات العربية ونظرتها إلى اليهود:

شخصية المعلم (معلم سعيد):

وهي غير شخصية الأستاذ المغضوب عليه الذي يتعصب للعرب القدامى تعصباً: «فقد كان العرب حين يفكرون. قال الأستاذ المغضوب عليه. يعملون ثم يحلمون، لا كما يفعلون الآن، يحلمون ثم يظلون يحلمون» (ص82) ولا يأتي هذا على ذكر اليهود خلافاً للمعلم الذي يلتقي به سعيد، من جديد، بعد عودته متسللاً وهو مختبئ في جامع الجزار.

ولا نعرف الكثير عن هذا المعلم، فلا يأتي سعيد على وصفه أو على ذكر شيء من ماضيه سوى ما كان له معه من حكاية يوم كان تلميذاً في مدرسة عكا. ولمعلمه هذا رأي في اليهود يقصه عليه حين يسأله سعيد عما يفعله، حين بقي، فهو يقارن بين اليهود وبين غيرهم من الغزاة:

«يا ولدي إنهم ليسوا أسوأ من غيرهم في التاريخ» (ص75).

«حقاً إنهم هدموا القرى التي ذكرها القوم، وشردوا أهلها ولكن، يا ولدي، إن في قلوبهم لرأفة لم يحظ بها أجدادنا من الغزاة الذين سبقوهم.

خذ لك عكا هذه مثلاً فحين افتتحها الصليبيون في سنة 1104، بعد حصار دام ثلاثة أسابيع، ذبحوا أهلها ونهبوا أموالهم» (ص75). «وهل يدخلون جامع الجزار كما دخل الصليبيون مسجد عمر؟ . حاشا وكلا يا بني، بل يقرعون الباب فنخرج نحن إليهم، إنهم لا يدنسون حرمة دور العبادة، بل إن لهم في خارجها متسعاً لهذا الأمر» (ص77).

وواضح أنهم يفعلون ما فعله غيرهم مع قليل من التأدب، وإن كانت النتيجة واحدة. لقد هدموا القرى ورحّلوا سكانها العرب في سيارات ضخمة تحملهم إلى الحدود لتلقيهم شمالاً. وهكذا يقول سعيد ساخراً:

«فها أنا أعود إلى أرض الوطن متسللاً فلا ينالني سوء، مع أن شعبي كله يهيم على وجهه مشرداً، فإذا لم يهم، هيمّوه» (ص78). وكأنه يرد بذلك على ما يذهب إليه معلمه، وكأنه يتساءل عن الفرق بين قتل معجّل وآخر مؤجل تمّ بوسائل تكنولوجية متطورة.

«باقية» و«ولاء» و«يعاد الثانية»:

لا يرى هؤلاء من اليهود سوى رجال المخابرات والعساكر الذين يلاحقونهم لإعتقال هذا أو لإبعاد تلك، من جديد، إلى الأردن. وحين يلاحق الجنود ولاء تطلب منه أمه، إبتداءً، أن يستسلم، فهم لا يريدون، لأن في قلوبهم رأفة، أن يقتلوه، فيرد عليها ذاهباً إلى أن هذه الرأفة بدت حين أخذ يقاومهم، وولاء هذا هو الجيل الفلسطيني الجديد، الجيل الذي يمثّل النقيض لسعيد الخانع (يذكرنا هذا برواية غسان كنفاني «عائد إلى حيفا»، وسعيد في خنوعه لا يختلف في هذا الجانب عن سعيد س، وولاء هو صورة عن خالد) ويشير سعيد إلى تطور ملحوظ في معاملة الرجل الكبير ليعاد الثانية حين يطلب منها أن تغادر إلى الأردن، على الرغم من سلوك العساكر الفظ إزاءها حين أقدموا على ضربها:

«وفتحت عيني وشهقت قائلاً: ها قد عدنا منذ البداية! لكنني رأيت عجباً. رأيت ضابط الشرطة يقرأ في أوراق يعاد بكل احترام. وسمعته يعتذر لها عن الأمر الجديد الصادر بإلغاء الإذن بدخولها إلى إسرائيل، وعن إلزامها بالعودة - معهم - إلى نابلس حالاً» (ص193).

وحين تقول له «إنها لم تنتظر منهم سوى ما هم يفعلون» (ص193) ينحني الضابط أمامها، باحترام عسكري وهو يقول: «يا صغيرتي الحسناء، لقد انتظرنا منكم أكثر مما تفعلون» (ص193). وهذه الصورة للضابط، في نهاية الرواية، أي بعد مرور ما يقارب من عشرين عاماً على ضياع فلسطين، ليست، في الواقع، مستغربة، فاليهود يحاولون، باستمرار، أن يظهروا لنا أنهم يعاملوننا معاملة حضارية خلافاً لمعاملة إخواننا العرب لنا، وغالباً ما يقولون لنا هذا علانية وبخاصة حين يستدعي رجل المخابرات الإسرائيلي فلسطينياً ليحقق معه.

وحتى تكتمل الصورة يبقى هنالك تصوران ينبغي الإشارة إليهما هما تصورّ الشخصيات اليهودية لذاتها، وتصورها للشخصيات العربية. وقد لاحظنا هذا في أثناء الكتابة عن شخصية الرجل الكبير ومن مستوطني زخرون يعقوب وأهل الكيبوتس، وهو تصور متعدد بتعدد الرؤى التي صدر عنها. ويمكن أن نجمل ذلك فيما يلي: ينظر اليهود إلى أنفسهم على أنهم متميّزون حضاريون يستطيعون أن يتقنوا أشياء يعجز الآخرون عن إتقانها. وأشير هنا إلى شعورهم بالإستعلاء على العرب. وقد بدا هذا آنفاً. وأشير هنا إلى معرفة اللغة وإتقانها.

يصغي سعيد، في أثناء حرب حزيران، إلى المذيع الإسرائيلي وهو يطلب من المهزومين العرب رفع أعلام بيضاء، فيظن أن الأمر موجهّ إليه، فيرفع علماً أبيض فوق عصا المكنسة مما يثير معلمه يعقوب الذي يذهب إليه ويسأله عن سبب فعلته السيئة هذه:

«فقلت إنني رفعت الشرشف على عصا المكنسة ملبياً أمر المذيع من محطة الإذاعة الإسرائيلية قال: حمار، حمار! قلت: ما شأني إذا كان حماراً؟ ولماذا لا تستخدمون مذيعين سوى الحمير؟ فاتهمني

أن المعني بالحمار هو أنا. أما مذيعو القسم العربي في محطة الإذاعة الإسرائيلية فكلهم عرب ولذلك أساؤوا صياغة النداء. فالتبس الأمر عليك يا أحمق! فدافعت عن بني قومي الذين يعملون في محطة الإذاعة قائلاً: ما على الرسول إلا البلاغ، يهتفون بما يُلقّنون» (ص162).

ونظرة يعقوب هذه في أن العرب لا يجيدون لغتهم ليست نظرة فرد بقدر ما هي نظرة قطاع كبير من المهتمين بأمر العرب، يهوداً وأوروبيين. ويتضح رد سعيد على ذلك من خلال النص ككل، فهناك إشارة إلى أتقانه العبرية وإن استغرق ذلك وقتاً طويلاً. خلافاً لليهود الذين يشتمون بالعربية شتائم تبدو صياغتها غير مألوفة (ص146) وهناك حديث عن تجار وصبايا نابلس الذين أتقنوا العبرية في أقل من سنتين (ص97) وإن أشار سعيد إلى ذلك ساخراً هاجياً.

الخلاصة:

كانت الكتابة عن اليهود في الأدب الفلسطيني محكومة بالظروف السياسية والعسكرية التي مرّت بها فلسطين منذ عام 1917 حتى الآن. وليس من المستغرب أن تكون الصورة سلبية، والمستغرب هو أن تكون إيجابية، وبخاصة أن الفلسطينيين عانوا من الغزوة الصهيونية معاناة كبيرة لا تبدو لها، على الرغم من معاهدة السلام، نهاية.

ويقر كاتب إسرائيلي بهذا فيكتب شموئيل موريه عن تصوير الآخر في حالة الحرب ما يلي: «في حالات الصراع بين شعبين يحاول كل طرف تشويه شخصية الطرف الآخر والتدقيق في سلبياته بوساطة عدسة مكبرة، ويؤدي التوتر الناجم عن الصراع إلى تصعيد الإتجاه لدى كل طرف من الطرفين نحو إبراز المتناقضات الإجتماعية والثقافية والدينية وتشويهها إلى حد التأكيد على التمايزات في المظهر الخارجي مثل اللباس وبنية الجسم وتقاطع الوجه ولون الشعر والجلد وما إلى ذلك» (أنظر: الأسطة ص5).

ومع ذلك فإن معظم الكتّاب الفلسطينيين، وبخاصة الكتّاب اليساريون، وهم الأكثرية، لم يكتبوا عن يهود وعرب، وإنما كتبوا سلباً عن اليهود الصهيونيين الذين أقاموا دولتهم على أنقاض الشعب الفلسطيني. وبالتالي فقد كانت الصورة السلبية لدولة إسرائيل ولليهود الصهيونيين لا لليهود الذين بدت صورة قسم منهم صورة إيجابية إلى حد بعيد.

تنويه:

اعتمدت في دراستي للرواية على الطبعة السابعة الصادرة عن «دار الاتحاد للطباعة والنشر، حيفا»، في أوائل عام 1985 وقد ضمّت هذه الطبعة مجموعة «سداسية الأيام الستة وقصص أخرى».

المراجع:

(1) الأسطة: الأسطة، عادل: «اليهود في الأدب الفلسطيني بين عامي 13 ـ 1987»، القدس، 1992.

(2) بلاص: بلاص، شمعون: «الأدب العربي في ظل الحرب بين عامي 48 ـ 1973»، شفاعمرو، 1984، ترجمة زكي درويش.

(3) محمود: محمود، حسني: «إميل حبيبي والقصة القصيرة»، الأردن، 1984.

(4) صالح: صالح، فخري: «في الرواية الفلسطينية»، بيروت، 1985.

(5) غنايم: غنايم، محمود: «في مبنى النص»، دراسة في رواية إميل حبيبي ـ الوقائع، جت، 1987.

(6) أبو مطر: أبو مطر، أحمد: الرواية في الأدب الفلسطيني 1950 ـ 1975 بيروت 1980.

(7) ميكولسكي: ميكولسكي، «بحوث سوفييتية جديدة في الأدب العربي»، موسكو، 1986.

(8) وادي: وادي، فاروق: «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية»، عكا، 1985 ط 2.

وقد أخذت في منهجية البحث من الدراسة التالية:

Sodhi, Kripa, u.a Urteile uber Volker. Versuch einer Problemanalyse, Psychologische Beitrage 3 - 1953, S. 503 - 526

المبنى الدائري في قصص إدوار الخراط وقفة عند «محطة السكة الحديد»

د. شمعون بلاص

ما يميّز أغلب قصص إدوار الخراط إفتقارها للحبكة[1] تقريباً، إذ أن كل ما فيها يكاد يكون هواجس وتخيلات في لحظة عصيبة من حياة البطل، حيث يتنازعه عالمان: عالم الواقع الذي يحيط به ويهدد بابتلاعه، وعالم الخيال الذي يقيم فيه ويغلق عليه كل منفذ للتعامل مع الناس. فهو يعيش في حصار مطبق، داخل دائرة ضيقة، وفي الوقت نفسه يتخبّط في متاهات لا حدود لها من الأحلام.

وما يميّز هذه القصص[2] أيضاً حضور البطل فيها حضوراً تاماً وشاملاً لا يسمح للقارىء بالوقوف من الحوادث التي تجري له موقف المتفرّج المتأمل من الخارج؛ فهو مرغم على تتبعها من خلال منظور البطل، بل إنه مرغم على المشاركة فيها من داخل وجدان البطل. وبعبارة أخرى، يختفي الكاتب وراء بطله ويترك له كامل الحرية في الوصف والتأمل والهذيان، دون أن يقوم بدور الوسيط بينه وبين القارىء، وهكذا تصبح القصة كما لو كانت تقصّ بلسان البطل نفسه، أو بالأحرى تصبح شبيهة بلوحة فنية تعبيرية رُسمت بريشة البطل. فالمنظور في القصة منظور أحادي صارم، وما للقارىء إلاّ تقبّل عالم البطل العجيب والمشاركة في تخبطاته المتكررة دون هوادة.

يكتب الكاتب قصصه، على الأغلب، بضمير الغائب، وبهذه الطريقة يسبغ على السرد ديناميكية وتوتراً يصعب أحياناً تحقيقهما في حالة كتابتها بضمير المتكلم. فالعالم الخارجي يصوّر من زاوية رؤية البطل. أما العالم الداخلي فيكاد يكون هذيان رجل يعاني أزمة نفسية حادة، أو كابوساً يراوده في اليقظة والمنام. وما يربط بين هذين العالمين هو حضور البطل الذي يعيش على تخومهما ولا يستقر في مكان. كما أن الصور في القصة تتكرر، وقد تتنازع فيما بينها، إذ أن الكاتب يعيد، أحياناً، وصف منظر أو حالة للبطل مع إختلاف في المعطيات، مما يترك القارىء حائراً وكأنه إزاء رؤيا تعاود البطل دون إنقطاع. وقد أجاد الكاتب في استخدام هذا التكنيك في قصصه المتأخرة، وخاصة في

قصة «في الشوارع» وقصة «جرح مفتوح»[3].

ويبدو أن الخراط أراد التشديد على هذا العنصر في إنتاجه عندما أعاد صياغة قصة كان قد نشرها في مجموعته الأولى، وهي «محطة السكة الحديد»[4]. إذ أنه أعاد صياغتها في مجموعته الثانية[5]، حاملة العنوان نفسه بإضافة رقم 2، الأمر الذي يشير إلى أنها نسخة (version) ثانية للقصة الأولى[6]. ثم عاد ونشر صيغة ثالثة لها في مجموعته الثالثة[7] تحمل العنوان نفسه بإضافة رقم 3. وبالنظر لتاريخ نشر هذه الصياغات، يتبيّن لنا أن ثلاث عشرة سنة تفصل بين الصياغة الأولى والثانية، وإحدى عشرة سنة بين الثانية والثالثة؛ إلا أن الخراط لم يكتفِ بذلك، فصاغ صياغتين أخريين للقصة ضمها إلى الثلاث السابقة في كتاب يحمل إسم رواية[8].

«رحلة وما بعدها»

إن فقدان الحبكة في قصص الخراط لا يعني، كما سنرى، أن النص خالٍ من الأحداث، بل العكس هو الصحيح، إذ أن للبطل تجري أحداث عجيبة لا يكاد يربط بينها رابط؛ لأن عنصر السببية مفقود بين حدث وحدث، وهذا ما يجعل القصة كلها عبارة عن حلم كابوسي ليس إلاّ. فما هي هذه الأحداث؟

في الصياغة الأولى[9] للقصة، نرى البطل محشوراً بين الركّاب في عربة القطار، قاصداً الإسكندرية، مؤملاً النفس «بأماني غامضة، براحة الوصول ودفء المدينة» («حيطان»، ص43). ولكنه عندما يصل المحطة وينزل إلى الرصيف، لا ينضم إلى باقي الركاب في الطريق المؤدي إلى باب الخروج، وإنما يتجنّب الزحمة ويهبط إلى نفق، رغم أن خامرته فكرة أن النفق لا يفضي إلى الباب، بل إلى رصيف آخر. وفجأة يشعر بالوحدة والرهبة في النفق الخالي، فيحثّ خطاه، وفي نهاية النفق يتراءى له شبحان ملتصقان بالجدار في عناق طويل يكاد يمتزج فيه الجسدان، الأمر الذي يثير فيه الإحساس بالغربة. وعندما يرتقي درجات السلم إلى رصيف المحطة، يتأزم فيه هذا الإحساس، إذ تبدو له المحطة مهجورة، وساعاتها متوقفة والقطارات فيها صامتة، مظلمة، مغطاة بالتراب، فينطلق راكضاً ناشداً الخروج، إلا أنه يفاجأ عند الباب بعمال المحطة «ينظرون إليه في هدوء متربّص، يسدون عليه المخرج، ينتظرون منه تذكرة السفر. فلن يخرج إلاّ ومعه تذكرة» («حيطان»، ص49). وهنا لا نعلم هل أنه لم يقتنِ تذكرة عند اعتلائه القطار، أو أن هذه التذكرة قد ضاعت، فالكاتب يكتفي بالقول: «وقد تيقّن، دفعة واحدة، أن ليس لديه هذه التذكرة، لن يخرج إذن، لن يستطيع الخلاص. فليس لديه تذكرة» (ن ص). وعلى هذا، يكر البطل راجعاً، شاعراً بهول مصيبته، فيجري على أرصفة المحطة الخاوية يطلب الهرب، ولكن ليس للإفلات من سبيل، فسور المحطة الحديدي لا يمكن تجاوزه، وفي هذه المرحلة من القصة يتغيّر المشهد، فتظهر المحطة زاخرة بالأنوار، وساعاتها تدور،

والحركة فيها صاخبة، والناس ينزلون من القطار إلى الرصيف، والبطل متعلقٌ بيد أمه. وفجأة تفلت يده من قبضتها وتختفي أمه في الزحام، فيجري باحثاً عنها، متخبطاً بين سيقان الناس، يصرخ ويبكي وينادي ولا أحد يعطف عليه ويقوده إلى أمه، «يجري في وحشة الضياع، لا يفتأ ينادي» («حيطان»، ص52).

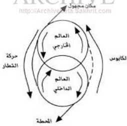
في الصياغة الثانية للقصة تختلف الأحداث، إلا أن معطياتها الأولية تبقى كما في الصياغة الأولى. البطل محشور بين الركاب في عربة القطار، يشعر بالتقزز والإختناق، ويمني النفس بالوصول، حيث سيلتقي بخطيبته ويقدم لها خاتماً ماسياً تسلمه صباح اليوم من الجواهرجي. في هذه الصياغة نعلم ما هي الغاية من سفره، إلا أننا لا نعلم إلى أية مدينة يقصد. وفي هذه الصياغة يطيل الكاتب في وصف الرحلة: الركاب في العربة، والمناظر التي يراها البطل من الشبابك، والروائح التي تنساب من الخارج أو ترتفع من الداخل، وكل ذلك من منظور البطل طبعاً. وعند دخول القطار للمحطة، يستعد للخروج كباقي الركاب، ولكنه بعد أن يترك العربة، لا يجري مع الجموع على الرصيف، تماماً كما في الصياغة الأولى، وإنما ينوي الهبوط إلى أرض المحطة لكي يعبر كعادته من على القضبان الحديدية وينفذ من كسر في السور إلى شارع مهجور يفضي به إلى المدينة، بدل الدورة الطويلة إلى باب الخروج. وهنا يكتشف أنه قد فقد الخاتم، فينبش في جيوبه بحثاً عنه، ويفتح حقيبته، ثم يكرّ راجعاً ينشد القطار الذي نزل منه تواً، فربما سقط منه الخاتم عندما قام من مكانه ليغلق الشباك. ولكنه يجد مشقة كبيرة في الوصول إليه، فالقطر في المحطة كثيرة ومتشابهة وعرباتها متعددة وأضواؤها مطفأة. وهو في جريه الجنوني يتعثر وينكفىء على القضبان الحديدية، ويصيبه كشط في جانب وجهه الأيمن، ويغمى عليه لحظة. وعندما يعود إليه الوعي، يكتشف أنه ملقى وسط أشلاء أدمية، وهو بين مصدق ومكذّب، ينتصب على قدميه ويعود إلى الجري، فيصطدم باللحم المبعثر على القضبان ويسقط، ويعود واقفاً ولكن الأشلاء تحيطه، «تكاد ترتجف بالنبض، بقايا أجسام غضةٌ من غير سوء، كأن فيها، ما زالت، روحاً محبوسة لا تريم، لا تنهزم، أنفاساً تتردد في عمق خفي لا ينال، تنتظر. فيها، ما زالت، حياة قاسية باردة، لا تطالب بشيء، لا تريد شيئاً، لا تقول شيئاً، ولكنها صارمة عبوس، لا تبرح مقامها المثلوج. ستظل تعمّره أبد الدهر، تحت العجلات، وفي خواء الليل على السواء، متجهمة في أسارها الذي لا ينفك، بإدانة لا برء منها، ولا تقويم لها» («ساعات»، ص85).

بهذه الرؤيا الكابوسية تنتهي الصياغة الثانية، كما انتهت الصياغة الأولى بذكرى كابوسية من أيام الطفولة، أي أن القصة في كلتا الصياغتين تنتهي بالخروج عن السياق القصصي المألوف في القصة ذات الحبكة.

الحركة داخل الدائرة المغلقة

من هذا العرض الموجز للصياغتين، يتضح لنا، كما سنرى لاحقاً في الصياغات الأخرى، أن الكاتب عاد ليضع نسخة جديدة للقصة نفسها التي شغلته على مدى نشاطه الإبداعي. فالرحلة هي نفس الرحلة، والمحطة نفس المحطة، والبطل نفس البطل، ومعظم ما يجري له إن هو إلا تخيلات من ذات نفسه.

وفي هاتين الصياغتين خاصة، لا تتشاكل المعطيات فيهما فحسب، وإنما مبناهما الفني يكاد لا يختلف. وهذا المبنى سيعود ويتحقق بتنويعات أخرى في الصياغات اللاحقة، وهو يتمثل بشكل دائرتين مغلقتين متداخلتين كحلقتين في سلسلة: الحلقة الأولى هي العالم الخارجي الذي يحيط بالبطل من كل صوب، والحلقة الثانية هي عالمه الداخلي المقيم فيه. فحركة البطل ليست سوى حركة دائرية محتومة كقدر صارم رهيب، وكل محاولاته للإفلات من النطاق المضروب حوله محكوم عليها بالفشل. ولكن الحركة داخل دائرة مغلقة ما هي إلا حركة وهمية، تقابلها حركة «فعلية» خارجية هي حركة القطار. إلا أن هذه الحركة بالذات لا تؤدي بالبطل في نهاية الأمر إلى ما يصبو إليه، وإنما تشارك حركته هو الوهمية، أي أنها تسير في نفس المدار المغلق. ويمكن تمثلها بهذا الشكل:



وقد يبدو للوهلة الأولى أن الحركة تتوقف في نهاية الصياغتين، حيث تتراكم مشاهد خارجة عن مسار القصة: ذكريات من طور الطفولة ورؤيا خيالية، وفي واقع الأمر ليس هناك توقف البتة، لأن

الحركة تعود بالبطل إلى نقطة الإنطلاق، وهي الكابوس المقيم فيه. ففي الأولى نرى البطل في عربة مغلقة، محاطاً بالركاب، ثم نراه محاصراً بين جدران النفق وداخل أسوار المحطة، وبالتالي نراه متخبطاً بين سيقان الناس وهو ينادي أمه ولا من مجيب. وفي الثانية نراه محاصراً في نفس العربة ومحاطاً بالركاب، ثم نراه بعد أن اكتشف فقدان الخاتم، محاصراً بين أرصفة المحطة المرتفعة، وبالتالي متخبطاً بين الأشلاء البشرية لا يقوى على الإفلات منها. فالحصار قائم حوله والحصار في داخله، ولهذا ليس ثمة خروج عن السياق، وإنما إنغلاق البطل على ذاته واستسلامه للقوى العادية الخارجية التي تحاول سحقه والقضاء عليه.

ولكن وهمية الحركة داخل الدائرتين المغلقتين لا تعني أن ليس هناك حركة البتة. فالقطار يتحرك والمناظر تترى أمام عيني البطل، وهو نفسه يتحرك داخل العربة وفي المحطة. كما أن الركاب يتحركون كل حسب دوره في القصة. فالحركة موجودة ولكنها لا تؤدي إلى غاية، فهي حركة عابرة، وتقابلها مشاعر البطل التي لا تتغير. فنحن إذن حيال عالمين: العالم العابر والعالم المقيم. الأول هو المشاهد التي تمرّ بالبطل خلال الرحلة وبعدها، تشاركها أحياناً حركته هو في القطار والمحطة. أما الثاني فهو عالمه الداخلي، أحاسيسه وكل ما توحي له به هذه المشاهد الخارجية.

البطل راوياً

تختلف الصيغة الثالثة للقصة عن الصيغتين السابقتين بأمرين مهمين: الأول، أنها جاءت بضمير المتكلم، أي أن البطل هو الراوي؛ والثاني، أنها لا تبدأ بالرحلة في القطار وإنما بتواجد البطل في المحطة الخاوية، بين الأرصفة المظلمة وعربات القطر الساكنة. وهنا أيضاً نراه يجري على الأرصفة التي تمتد «بلا نهاية» باحثاً من باب الخروج دون أن يصل إليه. وخلال ذلك يتذكر أحداثاً من أيام الطفولة حين افتقد أمه في المحطة، أو حين كان برفقة أبيه ورأى الملك ذا الجثة الضخمة والشارب القائم الذوائب ينزل من قطاره الخاص ويخطو على البساط الأحمر والجنود المصطفون على الجانبين يحيونه التحية العسكرية. وتقوده الذكريات أيضاً إلى إستحضار حادث إشتراكه الحماسي، وهو تلميذ، في مظاهرة تصدى لها الجنود في ميدان المحطة، وإلى ما كان يعتمل في نفسه الحالمة وهو يتطلع إلى إعلانات شركات السفر الملصقة على جدران المحطة، ويعقد الآمال في إنطلاقه إلى عوالم أخرى على متن سفن تمخر البحار. ثم لا تلبث أن نراه هابطاً إلى النفق، وبعد ذلك صاعداً بمصعد ضخم يسمع صريراً مزعجاً يثير فيه الرهبة. وفجأة يطفق واصفاً الرحلة في القطار، وهذه الرحلة تقدم لنا في لوحتين. في الأولى، البطل داخل العربة الساخنة والمكتظة بالركاب، وهو يريد فتح النافذة ولا يدري كيف يفتحها، وحينئذ تهبط عليه فكرة تثير فيه قلقاً شديداً: ماذا عساه يفعل لو



* إدوار الخراط *

طلب منه إبراز تذكرة السفر، إذ لا تذكرة له، وهو لا يدري إن كان قد اقتنى تذكرة قبل صعوده القطار، والأنكى من ذلك أنه لا يذكر في أية محطة عليه الهبوط. هذه اللوحة تتغيرّ فجأة، وفي اللوحة الثانية نرى البطل محشوراً بين الركاب وإلى جانبه شقيقته الصغيرة. أما النافذة فمفتوحة. ونعلم أنهما كانا في طريق العودة إلى القرية ومعهما حقيبة كبيرة وسلال، ونعلم كذلك أن أخته هذه قد ماتت في تلك السنة بالتيفوئيد وهي في الرابعة عشرة. ويمضي البطل في الحديث عن أخته هذه التي كان يعنتها لولعها في قراءة القصص الرخيصة. ويتذكر بألم شديد كيف حملت القفة الكبيرة على رأسها إلى البيت، وكيف كانت مخلصة له وتنتظر عودته في الليل لتعد له العشاء. وتنتهي القصة بمرأى المحطة الخاوية الغارقة في الظلام، وبصعود البطل، أو هروبه، إلى برج حجري ليمتزج بالظلام وينفرد بذكرى أخته، عارفاً أن لا سبيل له للهبوط ثانية: «أرتقي السلالم الحجرية بعزم معقود وأساسي وأنا أرزح بالنشوة والغضب، معلقاً على حافة هذه السماء التي امتلأت بجسد الليل. أعرف أنني لا أستطيع النزول، أنني لا يمكن أن أنزل الآن، وأنني أصعد إلى هذا الوجه بسمرته الصافية، وموج عينيه، إلى هذا الجسم الناعم الراسخ الذي سيبقى معي إلى يوم موتي. وأنه لا يمكن أن يتصل بيني وبينها شيء» («إختناقات»، ص 84).

هذه الصيغة، كما نرى، لا تبدأ بالرحلة ولا تنتهي برؤيا كابوسيةً، ما عدا هذا، فتفاصيل الرحلة وأحاسيس البطل لا تكاد تختلف. في الصيغة الأولى وفي إحدى اللوحتين للرحلة في الصيغة الثالثة، يفقد البطل تذكرة السفر أو لا تكون معه تذكرة البتة، بينما في الصيغة الثانية يفقد الخاتم الذي اقتناه لخطيبته، وبالنظر للصياغة بضمير المتكلم، فالنص يبدو أقل ديناميكية لاضطرار البطل استخدام أسلوب تعقيبي ومفسر لأحداث جرت له في الماضي، الأمر الذي يتعارض، أحياناً، مع تقنية التقطيع والتحولات الحادة.

إلى هذه الصيغ الثلاث أضاف الخراط صيغتين أخريين وحوّل الجميع إلى فصول في رواية. وقد

كتب على غلاف الكتاب أن كتابة الرواية قد امتدّت على مدى ثلاثين سنة. إن كان الأمر كذلك، فإن إدراج الصيغ الثلاث في ثلاث مجموعات قصصيه صدرت بين 1959 و1983 يبعث على الإستغراب، خاصة وأن في ختام الفصل الأخير في الرواية جاءت الإشارة إلى تاريخ الإنتهاء من كتابتها: نوفمبر 1984! فهذا يعني أن كتابة الصيغتين الأخيرتين تمّت خلال سنة واحدة فقط بعد صدور المجموعة الثالثة. وعلى هذا، فيبدو لنا أن فكرة تحويل الصياغات الثلاث الأولى، التي نشرت خلال أربع وعشرين سنة، إلى فصول في رواية، قد جاءت في وقت متأخر. ومهما يكن من أمر، فإن هاتين الصياغتين قد خرجتا، كما سنرى، بالبطل من دائرة الإغتراب والتفردّ وفقدان سبل التواصل مع الناس.

شقيقتان ورفيقة

كما في الصيغة الثالثة، كتبت الصيغتان (أو الفصلان) الأخيرتان بضمير المتكلم، غير أنه في بعض المقاطع يتحولّ القص إلى ضمير الغائب. في الصيغة الرابعة نجد البطل في المحطة الخالية يشعر بضيق شديد ويتساءل إن كان القطار قد أقلع أو إن كان المكان الذي يتواجد فيه ليس محطة أصلاً. وخلال ذلك تظهر له شقيقته لويزة راكضة نحوه، ولويزة هذه التي كانت ناصعة البياض وذات شعور طويلة مسترسلة، قد ماتت محترقة منذ سنين. ثم يتغيرّ هذا المشهد ونجد البطل بين قضبان السكة الحديدية يحاول الصعود إلى القطار ولا يستطيع، لأن العربة مرتفعة ويصعب ارتقاؤها. فيمدّ الكمساري يده إليه ليساعده على الصعود، إلاّ أنه لا يستطيع الإمساك باليد. ثم يتحركّ القطار ويضاعف سرعته، وهو يجري وراءه ممدود اليد، إلى أن يبتعد عنه نهائياً ويتركه وحيداً بين القضبان. وفجأة يسمع نداء بإسمه ولا يدري أين مصدره، وبعد ذلك تضطرب المشاهد وتتداخل، ويجد البطل نفسه محاصراً فيصرخ: «لا أريد أن أموت وأنا محاصر» («محطة»، ص79). وفي المقطع الأخير يتحول السرد إلى ضمير الغائب، ونرى البطل بصحبة رفيقته ذات العينين الخضراوين. فتسأله هذه عن القطار، فيجيبها: كان هذا حلماً.

في الصيغة الخامسة والأخيرة يقصّ علينا البطل أنه كان بصحبة شقيقتيه وإبن عمه متوجهين إلى محطة القطار للعودة إلى الإسكندرية بعد أن قضوا عطلة الصيف في بيت الجدة. ويذكر الراوي أن إسم أخته الثانية هو عايدة وأنها، على نقيض لويزة، سمراء البشرة، مجعدة الشعر وذات سحنة صعيدية، وهي كما يبدو الصبية نفسها من الصيغة الثالثة. وهذا يعني أن للبطل شقيقتين كلتاهما ماتتا صغيرتين، إحداهما بالتيفوئيد والأخرى محترقة. وفي هذه الصيغة الأخيرة يذكر الراوي محطات القطار بأسمائها، فإلى محطة كفر داود يصلون متأخرين، ولذلك يضطرون لإنتظار قطار

المساء لمواصلة الرحلة. إلا أنهم عند وصولهم إلى «إيتاي البارود»، يجدون المحطة غارقة في الظلام، وكان عليهم أن يستقلوا قطاراً آخر. ولفقدان الجسور التي تربط بين الأرصفة، يهبطون من الرصيف ويحاولون العبور بين القضبان، وفي تلك الأثناء يدخل المحطة قطار آخر، فيهرعون راكضين، إلا أن الراوي يتعثر ويسقط منبطحاً على القضبان، فيسمع صراخ الهلع من حوله، وفي هذه المرحلة من النص يتغيّر المشهد، فتبدو المحطة مليئة بالناس ورافلة بالأنوار الساطعة، ثم يتحوّل القص، كما في الصيغة السابقة، إلى ضمير الغائب، ونرى البطل بصحبة رفيقته، أو زوجه، في غرفة النوم، حيث هي ما زالت في الفراش، أما هو فقد ارتدى ملابسه مستعداً للخروج. وفي المقطع الأخير يعود إلى الرحلة في القطار بصحبة رفيقته، وتنتهي القصة بمنظر المحطة المدمرة: «هبّت رائحة البحر ملحية ومطهرة، ونظر إليها، ولم يتكلم، ولم يبتسم. كانا، فقط، في وسط الأنقاض، معاً» («محطة»، ص111).

ما عدا الخلاف في البنى، تختلف هاتان الصيغتان أيضاً في لغة القص التي غدت أكثر وصفية وأقل إنفعالية، ولكن الخلاف ذا الدلالة يواجهنا في الختام؛ حيث نجد البطل بصحبة رفيقته: فمرة نسمعه يقول لها إن كل ما جرى له في القطار والمحطة لم يكن سوى كابوس داهمه في المنام، ومرةً نراه ممسكاً بيدها وسط أنقاض المحطة المدمرة، وهذا المشهد الأخير الذي أصبح مشهداً ختامياً للرواية، يوحي بشيء من العزاء والإطمئنان: المحطة قد دمرت «كأنما أطاح بها زلزال» («محطة»، ص110)، أحجار جدرانها الضخمة مبعثرة، وسقفها الزجاجي محطم، وعوارضها الحديدية محترقة وملتوية، وقضبان السكة مغروزة في الرمل. فهذا المبنى بأرصفته الطويلة وبأنفاقه المظلمة، الذي كان بالنسبة للبطل مصدراً للرهبة والجزع ولذلك الإحساس بالوحدة والإمحاق، غدا قاماً بلقعاً، وهو يتأمل ما تبقى منه ورائحة البحر تهبّ عليه «ملحية ومطهرة». فخراب المحطة يرمز إلى خراب ذلك الكابوس الذي لازمه منذ طفولته، منذ ذلك اليوم الذي فقد أمه بين جموع المسافرين.

ومع ذلك، فإن هذه الخاتمة الموحية بالإنطلاق والأمل في حياة جديدة وطاهرة بعد الخراب، تخرج بالعمل كله، في نظرنا، من مداره الأصيل، ألا وهو تلك الحركة اليائسة للبطل داخل أسوار غربته وإحباطه وفقدان قدرته على التواصل مع الناس، تلك الحالة المأزومة التي أجاد الخراط التعبير عنها أيما إجادة. وعلى هذا، فإننا سنوجّه جلّ اهتمامنا للصيغ الثلاث الأولى التي تقدم لوحة تعبيرية متكاملة، ولا نتوقف طويلاً عند الصيغتين الأخيرتين رغم قيمتهما الأدبية الأكيدة وما احتوتا عليه من أبعاد أوتوبيوغرافية.

شخصية البطل

لا شك أن هذه القصة، كأغلب قصص إدوار الخراط، تستمد مادتها من سيرته الذاتية، إلا أنها لا تهتم بتسجيل وقائع قدر اهتمامها بجعل هذه الوقائع منطلقاً لتصوير شخصية البطل الذي يعاني حالة من العصاب والبرانويا سامياً جهده للتحقق والإنطلاق، ولكن دون جدوى. إن إختيار محطة القطار والرحلة جاء ليقدم المحيط الملائم لإبراز هذه الحالة المتأزمة للبطل والتي تتمثل بشعوره الدائم بالغربة والملاحقة وعدم الإستقرار. فالمحطة الواسعة، سواء كانت مزدحمة بالناس أو خالية، ليست سوى محل للعبور، أشبه ما تكون بموقع تقاطع طرق، يسعى إليه الناس بجموعهم ومنه يتفرقون كل إلى غايته. إنها ليست مكاناً للمكوث والإقامة؛ ولهذا فهي توحي شعوراً بالتواجد الزمني العابر. وإلى جانب ذلك، فإنها محل تتسلط فيه قوى غير منظورة، تحدد الحركة فيه حسب نظام صارم، وما للفرد إلا الإنصياع لهذه القوى وإلغاء ذاتيته إزاء جبروتها. فهو ملزم، مثلاً، بالتزود بتذكرة، إذ بدونها يغدو بحكم الغائب، أو أن وجوده يشكل مخالفة تستحق العقاب.

في المحطة يتقزم الفرد أمام القوى المسيرة للحركة، أما في داخل القطار فإنه يستعيد بعض حريته، إلا أن هذه الحرية تصبح مرهونة بالتواصل مع الركاب الآخرين، الأمر الذي يثير فيه مشاعر الحصار والإختناق، وبالتالي مشاعر الغربة وعدم الإنتماء. وخلال الرحلة تشغل النافذة بال البطل، وسواء كانت مفتوحة أو مغلقة، فإنها لا تبعث فيه إحساساً بالإنفلات من الحصار كما كان متوقعاً. ففي الصياغة الأولى يرى البطل من خلال النافذة بيوتاً من طين، وخياماً للبدو، وأشجاراً هزيلة مغبرة، وأراضي قاحلة تمتد نحو الأفق، وبرك ماء آسن تتصاعد منها روائح كريهة.

وتعود هذه المناظر الباعثة على الإنقباض في الصيغة الثالثة، مضافاً إليها منظر نساء بدينات جالسات قرب ترعة ويتناولن الطعام من قصعة كبيرة بشكل يثير التقزز في نفس البطل. في الصياغة الثانية لا يطيل الكاتب في وصف المناظر الخارجية، لأن البطل كان في حالة من التوتر للقاء خطيبته. أما في الصيغتين الأخيرتين، فقد اختفت تماماً هذه التفاصيل ذات الدلالة.

بطل الخراط لا يحمل إسماً، كما أن الكاتب لا يزودنا بأية تفاصيل عن شكله الخارجي؛ فليس مهماً كيف يظهر في نظر الناس، إذ المهم كيف يظهر الآخرون في نظره وكيف يرى هو نفسه. العالم الخارجي عدائي ومثير للإنقباض والتقزز، وهو يتشكل في نظره كحلقة مغلقة، بينما عالمه الداخلي، المغلق هو الآخر، فيعج بتجارب قاسية. ومن هنا ينبع إحباطه وفقدان قدرته على الإنطلاق من وحدته وإقامة علاقة مع البيئة المحيطة به. الخاتم الذي فقده ألغى أمله في لقاء خطيبته، والتذكرة التي أضاعها جعل خروجه من المحطة غير ممكن، وكلا «المفقودين» يؤججان مخاوفه، فيقع في حالة من الإنفصام الكابوسي. في الصيغة الثالثة يحمل في طوايا نفسه «مفقوداً» آخر، ألا وهو شقيقته التي

أحبها، فنراه في ختامها هارباً إلى أعلى البرج، أي إلى الإنفصال التام عن البيئة وكوابيسها، والإنمحاء والتلاشي في الظلام. فدوران البطل حول نفسه، وداخل الدائرة المغلقة للبيئة المحيطة به، لا يشكّل والحالة هذه عودة متكررة إلى نقطة البداية، وإنما يلتف صعوداً بشكل لولبي حول محور الوجود إلى أن يختفي، أو يوهم نفسه بأنه يختفي، في ظلمة الخلاء.

الكاتب وبديله

تتميز لغة الخراط بزخمها الإنفعالي الذي يضفي عليها بُعداً تعبيرياً فريداً من نوعه. في الصيغة الأولى يستهل القصة بهذه الفقرة:

> كانت خبطات القطار المنتظمة الرتيبة قد اتخمت نفسه بدقاتها المستمرة، لا تتوقف، لا تتريث، تتقدم دون وهن في تصميم دائب يأكل من نفسه امتدادات طويلة، في طريق لا ينتهي. وكان قد نام قليلاً وشبعت دماؤه، في تهويم النعاس، من هذا الدق المتواصل. وبه شيء كأنه سكر وخدر من هذه الضربات العنيدة التي لا تني، مدفوعة إلى الأمام، في عزم لن يقف أمامه شيء. («حيطان»، ص43).

ويستهل القصة في الصيغة الثانية بالجملة نفسها تقريباً:

> كانت دقات القطار الرتيبة قد اتخمت نفسه. كل شيء قد انحصر الآن في هذه العربة التي تهدر وتهتز. أمواج ضجيج القطار الآلية تصطدم وتتقلب في إيقاع رتيب محسوب تحكمه قوة غير عقلية. دفقات من كتل الصوت الصلبة ترتطم بأجسام الصخور الناعمة الرملية. والعربة المكتظة بالناس محصورة بين ضربات الحديد المتشابكة تعجنها وتغوص في لحمها وتدفعها دون أن تهن، في هدير الصدمات المتقاطعة المتراوحة، أبداً إلى الأمام. («ساعات»، ص75).

الفقرة، كما نرى، شبيهة بالفقرة الأولى ولكنها تحتوي على تعديلات وإضافات جاءت لتشدد على عنصر التضاد والتلاقي بين عالم البطل والعالم الخارجي، كما أنها تشهد على التطورّ الذي طرأ على أسلوب الكاتب، وخاصة في مجال الإستعارة والمجاز. فالحركة مستمرة، ولكنها تسير بقوة غير عقلية، فهي حركة خارجية والبطل مدفوع بها وغير قادر على مقاومة خبطاتها التي «تأكل من نفسه إمتدادات طويلة». في الصياغة الأولى نراه ينام قليلاً، أما في الثانية فلا يذكر ذلك وإنما يشدّد على الشعور بالإختناق عندما يصف العربة المكتظة بالناس محصورة بين ضربات الحديد المتشابكة، تعجنها وتغوص في لحمها. إن هذه الحركة الخارجية العابرة ذات طابع عدواني ككل حركة في هذا العالم الذي يحيط به ويحاصره. فهو إذن مطارد ومضغوط ولا يقوى على الدفاع عن نفسه، وهذا هو

عالمه المقيم الثابت.

أما في الصيغة الثالثة، فقد جاء تصوير مشاعر البطل في الرحلة متأخراً، كما أشرنا، وهو على هذا الشكل:

> والقطار يتخم نفسي، أخيراً، بدقاته الرتيبة، مرةً أخرى كأنها دائماً هي المرة الأولى، وهو ينطلق في نور الظهر القاسي، بإيقاعه المتراوح الذي يتضخّم وينفجر في خبطة مكتومة، ثم يهبط، يتضخم ويمتلئ، ويترقّع في هدةٍ مكبوحة، ثم يخفت، هزيمه المتصل المتناوب الصدمات يصطفق في داخلي، دون هوادة، في عزم ليس له إنقطاع. («إختناقات»، ص75).

هذه الفقرة تتميز بالإيجاز بالمقارنة مع سابقتيها، ومن الجدير بالملاحظة لجوء الخراط إلى التلميح، بواسطة التجانس الصوتي، لحالة البطل النفسية. فإستعمال كلمة (هزيم) لصوت حركة القطار جاء مقصوداً لما فيها من جناس جرسي مع (هزيمة). وبهذا خلق تجانساً آخر مع هزيمة البطل من ذكرياته الأليمة، تلك الهزيمة التي انتهت بصعوده إلى البرج وبرغبته في التلاشي في الظلام.

في الصيغة الثالثة أتم الخراط، في رأينا، تصوير مسيرة البطل في شعاب معاناة المترابه، وخلق مع الصيغتين السابقتين ما يمكن تشبيهه بلوحة ثلاثية الأجزاء (Triptyque). فالمعاناة هي المعاناة نفسها، والمشاهد تكاد تكون نفس المشاهد، وكذلك الركاب في القطار، فقط زاوية الرؤية تتراوح على مرّ السنين. وإليك تصوير مشاعره وهو محشور بين الركاب: «فإن نفسه قد ذابت في وسط هذا الجمع من الناس، وامتزجت من الخارج، بعصارتها الثقيلة» («حيطان»، ص44): «وهو غارق في هذا الموج منهم، ليس طحلباً بل جذوره ضاربة في صخرهم، لا انتزاع لها» («ساعات»، ص77): «وقلت لنفسي لا، لا يهمونني، لست منهم، وأعرف أنني لا أختلف منهم في شيء، ولعلهم يعرفون أنني معهم، وقلت لنفسي لا، لست منهم، لست أنا، ثم قلت لنفسي ومع ذلك فأنت هنا، معهم، في قطار واحد، ومربة واحدة، وسوف ينتهي القطار بنا جميعاً إلى محطة واحدة» («إختناقات»، ص77).

إن الصياغة الثالثة التي جاءت بضمير المتكلم توحي للقارئ، دون شك، بأمر هام جداً، وهو تماثل الكاتب المضمر مع بطله. فالخراط، كما يبدو، لا يخشى رفع الحجاب عن عالمه الذاتي، وقد يكون غير مبال أيضاً فيما لو أردنا أن ننظر إلى البطل كبديل للكاتب؛ وعلى هذا، يصبح الكشف عن عالمه الذاتي نوعاً من التواصل بينه وبين الآخرين، هذا التواصل الذي يصعب عليه تحقيقه، مثله مثل بديله، في الحياة اليومية.

عندما سئل الخراط إن كان يتمثل قارئه ساعة الكتابة، أجاب جازماً: «لا أتمثل قارئي وأنا أكتب، لأنه، في تصوري، ليس مغايراً لي، أتمثله أو لا أتمثله، ليس خارجياً، هو في وقت معاً أنا». وأضاف:

«قارئي إحتمال قائم، هنا والآن، وفي غير مكان أو زمان. لأنني أظنّ نفسي أيضاً إحتمالاً يمكن أن أقول عنه هذا. وهو أيضاً صلة حميمة»[10]. وبعبارة أخرى، إن كان القارىء إحتمالاً، فإن الكتابة كعمل ذاتي يحقق التواصل بين الكاتب والقارىء، قد تكون في نفس الوقت شهادة لاحتمال آخر، هو إنعدام التواصل بين الناس. فالإحتمال هو مصدر الخلق، لأن الكاتب نفسه إحتمال يخلق بديلاً له تتكوّن فيه تنويعات لا حصر لها من الإحتمالات. الكاتب يكتب نتيجة لاندفاع داخلي، لاستجابة لحاجة ملحّة للتعبير، ولكن من الممكن أيضاً نتيجة لتحقيق تواصل محتمل مع القارىء: إلاّ أن القارىء في نظر الخراط لا يغاير الكاتب، بل هو نفسه، وعلى هذا يغدو الإغتراب جامعاً بينه وبين قارئه.

الشقيقة الصعيدية

يصف الراوي شقيقته في الصيغة الثالثة بهذه الكلمات:

> كانت نحيلة وشديدة السمرة، وشعرها مجعد وعيناها فيهما شجن لا أفهمه، وهادئتان، ومسحوبتان كحبات اللوز، وصعيدية جداً. وكانت أقربنا شبهاً بأبي، وبكيت عندما تذكّرت كيف كانت تسير إلى البيت بصبر وصعوبة، أمام المقاهي والدكاكين النيرة المزدحمة في أول الليل، وتقول أنها ثقيلة. فأقول ماتت وستصل بعد دقائق («إختناقات»، ص81).

هذه الصورة للشقيقة تذكّرنا بصورة الخادمة الصعيدية الشابة التي هام بها الراوي والتي جرحت وامتهنت في قصة «جرح مفتوح»: «هذا الوجه البني المحروق، بعينيه المخطوطتين بالكحل الطويل، سوادهما عميق، صموت ومتسائل» («ساعات»، ص47). الشبه بين شقيقته وهذه الفتاة لا يتمثّل في المظهر الخارجي فحسب، وإنما في طبعها وإخلاصها له أيضاً: ومن الجائز الإفتراض أنها نفس الشخصية سواء كانت حقيقية أو متخيلّة. وفي الواقع ليس مهماً إن كانت له شقيقة ماتت بالتيفوئيد، كما أنه ليس مهماً إن كانت في بيته خادمة أحبها. المهم هو هذا الإحساس الدائم بالفقدان الذي يملأ عليه عالمه على مرّ السنين. فما أصاب هذه الفتاة من جروح وإذلال، كان بالنسبة له جرحاً مفتوحاً لا يندمل، مثله مثل موت الشقيقة الذي لا يفتأ يثير فيه الحزن والأسى. إن هذه الذكريات الأليمة تقيم الصلة المتينة مع أيام الطفولة والصبا، وهي، في نهاية المطاف، مصدر الشعور الدائم بالفقدان والإغتراب، بل هي أيضاً مصدر الشعور بالذنب الذي يلازمه دون هوادة. وبدافع هذه الذكريات، تتضخّم شخصية المرأة الصعيدية وتتخذ أبعاداً رمزية تتعدّى حدود الزمان والمكان، فعندما تظهر أمام بطل الخراط بمظهر الأم البائسة التي ترضع وليدها في ركن أحد شوارع القاهرة، نراه يقف إزاءها حائراً معتذراً ومعبراً عن انعدام أية صلة بينه وبينها. لقد التقاها في نهاية يوم من

البحث العقيم والمنهك في شوارع القاهرة عن الوحش الذي يوقع الضحايا والذي يتحدث عنه الناس في كل مكان:

كانت تجلس على الأرض ترضع إبنها، صعيدية سوداء، مجعدة وجافة، تنحني عليه بلا اهتمام، في حركة حنان لا يطاق، لا يبرر شيئاً ولا يبرره شيء، ثدي صغير داكن متهدل، مشقق بالغضون الذابلة، وطري مع ذلك يحمل عصارته، حقيبة لحمية ملآنة ترتطم بعظم الصدر ويمصها الفم الشره دون هوادة، أنثى حيوانية مزيلة ولكن عينيها تلمعان لمعة غير حيوانية[11].

وعلى مسمع من هذه الصعيدية البالية التي لا تثير فيه أي شعور بالتعاطف معها، يطلق كلمات مرتبكة، يطلب المغفرة أولاً ثم يتراجع:

أقول لك سيدتي، حبي، أمي، سخف هش مثير للضحك، أقول لك إنني أعتذر، إنني آسف، وحزين، عبث، لست أقول لك شيئاً، ولا أستطيع، ما أرخص هذه الدموع التي لا تريد مع ذلك أن تنسكب، لست أعرفك يا أمي، لا شأن لك بي، لا شيء يصل بيننا، كل دعوى أخرى باطلة[12].

وبعد هذا التصريح بإنفصاله عنها، يغوص البطل الذي يمثل الكاتب نفسه، في متاهات اغترابه وانفراديته، إلى أن يسمع صوتاً ينادي بإسمه: إدوار! إدوار! «الصوت في هدوء الشارع يأتيه في الحلم، فسيح معتم (...) أهو نداء بإسمه في الليل؟ لا، ليس هو، إسمه غريب عنه، ما صلته به؟ والصوت غريب»[13].

الإغتراب في هذه القصة يؤدي بالبطل إلى نوع من إنفصام الشخصية، فهو يتنكر لإسمه بعد أن تنكر للصعيدية التي ناداها بأمه. أما في الصيغة الثالثة لقصة «محطة السكة الحديد»، فإن اغترابه يدفعه إلى الصعود إلى أعلى البرج وإلى التفرد مع ذكرى الشقيقة الصعيدية والتلاشي في «ظلمة الليل». ويشكل هذا الصعود ختاماً للمسيرة المضنية في دوائر لولبية متلاحقة، إلى قمة الهروب من الذات، إلى الغياب في الظلام.

هذه النهاية العنيفة تفقد من حدتها في الصيغتين الأخيرتين المضافتين: فالبطل ليس وحيداً، بل هو مع رفيقته في القطار أو خارجه. ففي الصيغة الرابعة يقول لها إن كل ما حدث له لم يكن سوى حلم كابوسي. أما في الصيغة الخامسة، فنراه يتساءل والحبيبة رابضة في أحضانه: «هل انتهى البحث؟ هل وجدتُ ما أنشده؟ وكان في داخله يقين لا إنكار له. ونادى: يا شبلي، يا شيخنا، هل المعرفة دوام الحيرة، وحقيقة المعرفة العجز عن المعرفة؟ وقال لنفسه: أهذه جوهرة حبي؟ وكانت مستكينة إليه، حمامته السوداء الوديعة الآن، وردته السرية» («محطة السكة الحديد»، ص98-99).

وفي المقطع الأخير، وهو ينظر إلى خراب المحطة يقول: «كانت تقف إلى جانبه، جسمها الغض يلخص له العالم، بلغة حميمة من غير صوت». وينهي القصة بهذه الجملة الهادئة: «وهبّت رائحة البحر ملحيّة ومطهِّرة، ونظر إليها ولم يتكلم، ولم يبتسم. كانا، فقط، في وسط الأنقاض، معاً» (ص110 ـ 111).

وإذا أضفنا إلى هذه اللوحة الباعثة على العزاء، بأن الفتاة السمراء تمثل الشقيقة الراحلة، التي تمثل بدورها المرأة الصعيدية، التي تمثل هي الأخرى الوطن[14]، فإننا نتوصل إلى أن البحث الدائب لم ينتهِ بالهروب إلى رأس البرج، وإنما بالتواجد الحميم مع الحبيبة وباستمرارية الحياة رغم الخراب، وربما بفضله.

الإنفعالية في الأسلوب

الخراط هو من الكتّاب القلائل الذين تكفيك منهم جملة واحدة مقتبسة من أي عمل من أعمالهم لكي تنسبها إلى كاتبها، والفقرات المقتبسة حتى الآن تشهد على ما نقول، إنه أديب ذو حساسية مرهفة للكلمة، لنبرتها ولإيقاعها، وصياغته تكاد تكون متحررة من التركيب التقليدي للجملة، مندفعة في مسارها الإنفعالي الذي يسمح لها خيارات بلا حدود في ميدان المجاز وما يتفرع عنه من إستعارات وتشابيه. فلنتوقف عند الصياغة الثانية للقصة لنتأمل بعض جملها، ولنبدأ بهذه الجملة:

«ويدها الرخصة السمراء الطويلة الأصابع عصفور وديع، ودقيق، وسخن، يحس رجفات نبضه بالخوف، يكاد يكون عارياً، في يده» («ساعات»، ص76).

أول ما يدهشنا في هذه الجملة المركبة هو تأخير الجار والمجرور، وقد يبدو أنه من الأجدر لو جاءا بعد «الطويلة الأصابع» مباشرة دون إن يؤثر ذلك في المعنى، ولكن الكاتب اختار هذا التوزيع لكي يخلق إيقاعاً إنفعالياً يعكس وقع هذا الحدث في نفس البطل. كذلك نعجب لهذه الإستعارة «عصفور وديع»، التي جاءت لتصف نعومة وصغر يد الحبيبة في قبضته. إلاّ أن الكاتب لا يكتفي بهذا، بل يطيل الوصف الإنفعالي ويضيف: «يحسّ رجفات نبضه»، ولا يتوانى عن إضافة جملة إعتراضية أخرى للتشديد في التعبير: «يكاد يكون عارياً». فهذه الجملة الإعتراضية تبعدنا كثيراً عن يد الحبيبة، وغايتها وصف نبض العصفور الوديع الذي يحسّه في يده وكأنه عار من الريش. وبعد كل هذا الإستطراد في الوصف، أو هذه الشطحة الإنفعالية، يلتقي بالجار والمجرور اللذين يقفلان الجملة.

ولنتأمل هذه الجملة التي تصف الركاب في القطار:

«من ورائه وإلى جانبه وحواليه الوجوه التي خدرتها ضجة السفر، والعيون المطاردة الهاربة إلى كهوف محاجرها، والأفواه الفاغرة تتثاءب بلا خجل وتنطبق، والعظام الحادة المرفقة المفاصل، واللحم المتكفئ على طيّاته تحت الجلاليب والعمم والشيلان والطواقي والقمصان الأمريكاني المخططة والملوّنة والبنطلونات الرمادي والكاكي المتهدّلة ورائحة الحصار والرمال الجافة ووحشة مغيب الشمس» («ساعات»، ص77).

فهذا التكديس للعيون والأفواه والعظام واللحوم والجلاليب والعمم والبنطلونات وإلخ، جاء ليوحي بشعور البطل بالمطاردة والإختناق وسط هذه الزحمة من الناس المختلفي الأحجام واللباس والحرفة. فهو يرى المظاهر كعناصر معبرّة من مشاعره هو، لذلك يصف العيون بأنها مطاردة وهاربة إلى كهوف محاجرها وليست مغمضة، لأن الهروب والمطاردة من الأحاسيس المقيمة الثابتة في نفس البطل ولم يجد تشبيهاً للنعاس أبلغ وقعاً منه.

أما «العظام الحادة» و«اللحم المتكفئ على طيّاته»، فهذا المجاز غايته إبلاغية للتعبير عن تبرم البطل، وفي الوقت نفسه يشكّل ركائز فنية توحي بما سيحدث له في نهاية القصة عندما يسقط بين الأشلاء والجثث. بل إن العظام واللحوم تعود المرة تلو المرة لا لتصف الركاب فحسب، بل الطبيعة وأشياء أخرى. كقوله: «وينصب فيها (في البرك) لحم النبات الأخضر (...) وتتراكم جثته الفاسدة» (ن.م، ص78)؛ أو كقوله: «تغوص الأحذية السوداء الضخمة وسط لحم القشف وعظام الشنط الهشّة اليابسة» (ن.م، ص80)؛ أو هذه الجملة التي يصف فيها طفلاً يقضم الخبز المبلول: «للعيش المرحرح المبلول صوت تكسر عظام الجمجمة والضلوع» (ن.م، ص79).

ويلاحظ أن هذه اللوحة الوصفية تنتهي بمقطع إنفعالي يحتوي على ثلاثة عناصر كل منها ذو وظيفة تعبيرية خاصة به، معطوفة بالواو إلى البنطلونات واللحوم والعيون إلخ. ونحن، حين نأتي إلى نهاية هذه اللوحة، نكاد لا نشعر بغرابتها رغم أننا لا نعرف للحصار رائحة، أو لماذا حشرت «الرمال الجافة» بين «رائحة الحصار» و«وحشة المغيب»، وسبب ذلك أننا مهيأون لمشاركة البطل في أحاسيسه وتصوراته. فلو كتب الكاتب مثلاً: إن ضوء المغيب بعث في نفسه الوحشة، وأن الركاب الملتصقين الواحد بالآخر والريح التي تحمل الرمال الجافة من الخارج وتنثرها على الوجوه والألبسة إلخ، أثارت فيه شعوراً بالحصار.. لما تمكن من تحقيق التجاوب العاطفي مع البطل. فالبلاغة التي تقدم لكل معلول علّة، تعرض الأمور واضحة ومتكاملة، كوجبة جاهزة وما عليك إلا تناولها والتلذذ بطعمها؛ ومع ذلك تتركك خارجاً عنها، متلقياً لها فحسب، بينما الجمل المبتورة والعلل الناقصة تدفعك إلى المشاركة في ملء الفراغات وبالتالي إلى المشاركة في وجدان البطل. وفي الواقع، نحن إزاء لغة شعرية، والخراط في قصصه شاعر وقاص في آن واحد.

وإنطلاقاً من هذه النظرة الأحادية يصف انعطاف القطار على أحد الجسور كما يتراءى للبطل من خلال الشباك:

«ودار القطار أمامه في إنحناءة ضيّقة (...) على قضبان هشّة رقيقة ممدودة كالأسلاك فوق الجسر المرتفع. أثر جرح متورم في خد الصحراء الجاف» (ن.م، ص75).

القضبان تتراءى للبطل من بعيد كأسلاك فوق الجسر، ولكن الكاتب لا يكتفي بذلك ويضيف في وصفها بأنها هشّة رقيقة، فالهشاشة والرقة تتناقض مع وطأة القطار وضجيجه، وتخلق خللاً ما في اللوحة، إلاّ أن هذا الخلل بالذات يضفي على اللوحة ديناميكية وروعة، وفي الوقت نفسه يعبر عن إحساس البطل الدائم بعدم الإستقرار. أما وصف الجسر كجرح متورّم في خد الصحراء، فهو الآخر يوحي بما في داخله من قلق ورهبة: فهذه الصحراء الجافة تعكس صحراء نفسه: «عيناها السوداوان (عينا حبيبته) ترتفعان إليه (...) بينما هو في صحرائه الفسيحة المغلقة عليه» (ن.م، ص79). الضياع، والوحدة، والقلق، وعدم الثقة بالنفس، هذه المشاعر تقيم من حوله حيطان وجوده ومن خلالها يرى العالم والكائنات.

ولنر كيف يصوّر برك الماء الآسن:

مرآة مائية مغضنة الأسارير تعكس صخر السماء البرونزية (...) بها أمواج صغيرة متلاحقة هي رصاص بارد ذائب يترقرق الهواء قليلاً في قوامه الثقيل (ن.م، ص78).

تشبيه الأمواج بالرصاص الذائب جاء ليعبرّ عن ثقل هذا الماء وربما ميله إلى البياض، ولكن ما يثير الإستغراب هو الصفة بارد. فالرصاص الذائب لا يمكن أن يكون بارداً، إلاّ أن الكاتب يضرب صفحاً عن هذا التناقض الصارخ، بل إنه يتعمّده عمداً لكي يشركنا بمشاعر البطل حول برودة الماء الثقيل كالرصاص الذائب. وللبرودة هنا وظيفة دلالية، فهي برودة الأموات، برودة جثث النبات في قبورها المائية. كل ما يرى البطل يوحي له بالموت والضياع، الصحراء القاحلة وبرك الماء، وهذا يمهّد للوحة الأخيرة حين يسقط بين الجثث.

ويطيل الخراط في وصفه الحسيّ للركاب في القطار، ولنتوقف عند هذه الجملة التي تصورّ وجه شيخ جالس أمامه: «العينان الترابيتان (...) مغروزتان في عريه النيء الخام» (ن.م، ص76).

اللون الترابي للعينين ينسجم مع مجمل اللوحة التي يرسمها، حيث الريح الصحراوية تحمل التراب إلى الركاب، ولكن ما نستغربه هو (العري النيء الخام). طبعاً يقصد وجه الشيخ العاري، غير الملتّم، ولكن لماذا أقحمت الصفة الغريبة (نيء)؟ أيقصد أن الوجه بقي خاماً ولم تحرقه الشمس؟ هذا لا يتجانس مع وصف وجه الشيخ في الفقرة التي سبقت هذه الجملة بأنه (وجه عظمي) «تهدل جلده في طيات مستسلمة ولكن عنيدة وصلبة» (ن.م، ص75). فوجه كهذا لا يمكن أن يكون خاماً. نحن نميل إلى الإفتراض بأنه أراد أن يوحي لنا بفكرة خطرت في ذهن البطل وهو يتأمل هذا الوجه ذا

الطيات المستسلمة التي ترتجّ بفعل حركة القطار إرتجاجاً شبيهاً بإرتجاج اللحم النيء. ومع ذلك يبقى التناقض بين (عنيدة صلبة) وإرتجاج اللحم النيء. الصورة تثير فينا خواطر مبهمة ولا نقوى على تفسيرها تفسيراً منطقياً. وهذه طريقة في الأساليب التعبيرية والإبلاغية أثارت اهتمام اللغويين والسيمانطيقيين في العصر الحديث. وبهذه الطريقة نفسها يصف الكاتب البيوت التي يمرّ بها القطار: «بيوت صغيرة من حجر أبيض مظلم» (ن.م، ص80). فبياض الحجر يتناقض مع الظلام السائد داخل البيوت حيث الحياة القاسية الغارقة في بحر الظلمات.

ولا بد لنا من التوقف أيضاً عند هذه الجملة التي تصوّر، بين جمل كثيرة أخرى، حالة الركاب في عربة القطار المكتظة:

> المصابيح في السقف عيون حافظة، زرقاء متورمة، منطفئة، تسيل نورها الشحيح على النباتات الإنسانية المصوّحة، تحت جفاف الرمل الكابي، في حبس مشتل ساخن معدني يصطفق بدقِ متابر عنيد. (ن.م، ص77).

الجملة تبدأ بالمصابيح وتنتهي بالمشتل المعدني، وبين هذه وهذا يصوّر الكاتب النباتات الإنسانية المصوّحة. وفي واقع الأمر، نقطة إنطلاقه في هذه الصورة هي المشتل المعدني في الصحراء، تغطيه طبقة من الرمال الجافة وفي داخله نباتات متشققة من شدة الجفاف، وفي سقفه مصابيح، إلخ. فعند قلب هذه الجملة، يصبح المقطع «تحت جفاف الرمل الكابي» في محله، ولكن الخراط جاء به قبل أن يشبّه العربة بمشتل معدني، وبهذا يرغم القارئ على إعادة قراءة الجملة لكي يستوعب المعنى. ولكن حتى بعد هذه القراءة الثانية المتأنية يبقى أمر مبهم. فالمصابيح منطفئة ورغم ذلك تسيل نورها، ولا تعليل لنا لهذا التناقض سوى عن طريق تكهنات لا تغني في شيء، إذ أن الروعة في هذه الصورة تكمن ليس فقط في الوصف الحسيّ، وإنما في الإبهام والتناقض بين عناصرها أيضاً.

للخراط، كما قلنا، حساسية مرهفة للكلمة، ولأسلوبه جرس موسيقي يشدك إليه ويرغمك على تتبعه، وكأنك تستمع لسيمفونية متعددة الآلات تصطخب فيها الأنغام وتهدأ، تتجمع وتتفرد، تنسجم وتتنافر. قطعة من هذا النوع (والقطع كثيرة لا تحصى) حيث صوت الجوقة يبدأ بنغم هادىء ثم يعلو ويسرع إلى أن يهدأ ويكاد يختنق في نهايتها، هي هذه التي يصوّر فيها شعور البطل وهو ملقى وسط الجثث والأشلاء البشرية في المحطة:

> حسّ الأشلاء المبتورة المرمية على القضبان ما زال في وجهه ويديه، حسّ اللحم الإنساني المحظور والمحبوب معاً، البارد، عضلات بطون وأطراف، سيقان مدوّرة وأذرع بضة متشابكة، باردة، باردة، هامدة، لكن فيها مع ذلك روع لا يخطئه القلب أبداً، روع التلاصق بأجساد ميتة، بأجساد المحارم الميتة. (ن.م، ص84).

الإيقاع يصطخب ويسرع عند (عضلات)، ثم يتلكأ عند (لكن فيها)، إلى أن يهدأ وكأنه يختنق في

المقطع الأخير: (بأجساد المحارم الميتة). ونلاحظ أيضاً ثلاثة مستويات في الجملة: المستوى الإبلاغي الذي يبدأ بـ (حس الأشلاء)، ثم المستوى الإنفعالي الذي يبدأ بـ (عضلات)، وبالتالي المستوى التفسيري الذي يبدأ بـ (روح التلاصق). وهذه المستويات في الجملة الواحدة تخلق الديناميكية والتوتر اللذين ذكرناهما في بداية البحث فيما يتعلق بالصياغة بضمير الغائب. فلو كان البطل هو الراوي لصعب عليه الربط بين هذه المستويات جميعاً، ولو فعل ذلك لكان عليه أن يوضح أكثر في تفسير مشاعره. أما في هذه الصياغة، فإن الكاتب الذي يراقبه من الداخل، يضيف تعليلاً يقتضيه الحال، دون أن نرى في ذلك شذوذاً، رغم كونه إضافة خارجية.

لا يسمح المجال للإستفاضة في تحليل أسلوب الكاتب، وليس هذا غرضنا الأساسي في هذا البحث، ونكتفي بما قدمنا من عينيات من أسلوبه لإثبات ما ذهبنا إليه من أن إدوار الخراط، كأبرز الممثلين للتيار التعبيري في القصة العربية، يتوحّد في أنه يبني أدبه حول محور لا يكاد يتغيّر على مدى عطائه الغزير، وهو الأنا المضمر أو المعلن، الذي يقوم بجولة داخل عالمه المضطرب. فالقيمة الكبرى لإنتاجه تكمن في الشكل الذي يصوغ به عمله، ذلك القالب اللغوي الفريد الذي يمنح خطابه مدّاً تعبيرياً زاخراً بالحركة الصوتية. إلا أن هذا القالب بالذات قد يشكّل عقبة أمام القارىء المتسرع الذي ربما يتيه في شعاب الكلمات الضاربة طولاً وعرضاً في النص، والمنصبة في نهاية المطاف في الدائرة الملتفّة حول محور الأنا. ولكن القارىء المستعد لبذل بعض الجهد في قراءة متأنية، سيجد فيها متعة أيما متعة.

* الكاتب روائي إسرائيلي، من أصل عراقي، وهو أستاذ الأدب العربي المعاصر في جامعة حيفا.

هوامش:

(1) نعني مفهومها في القصة الواقعية. أنظر E.M. Forster, Aspects of the Novel, Penguin, London, 1968, pp 91 - 109.

(2) الكلام هنا عن قصص الخراط القصيرة وليس عن رواياته التي صدرت في السنوات الأخيرة، رغم أن التكنيك يكاد لا يختلف.

(3) القصتان تضمهما مجموعة «ساعات الكبرياء»، دار الآداب، بيروت، 1972، ص86 ـ 100، وص45 ـ 55. نشرت الثانية سابقاً في «المجلة»، أغسطس 1969، ص8 ـ 15، والأولى في «الآداب»، يوليو 1970، ص41 ـ 45. لقد عالجنا هاتين القصتين في أماكن أخرى، أنظر «حيرة الإنسان في قصص إدوار الخراط»، «الشرق»، تشرين الثاني 1973 / كانون الثاني 1974، ص37 ـ 45؛ «الأدب العربي في ظل الحرب»، دار

المشرق، شفاعمرو، 1984، ص154 ـ 158؛ وكذلك "Le courent expressionniste dans la nouvelle arabe contemporaine", in Arabica, Juin 1978, t.xxv, fasc. 2, pp 113 - 127. وأنظر أيضاً: أمال فريد، «القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة»، «فصول»، عدد 4، نوفمبر ـ ديسمبر 1982، ص197 ـ 207.

(4) أنظر «حيطان عالية»، ص43 ـ 52. صدرت هذه المجموعة على حساب المؤلف دون ذكر تاريخ صدورها. في مقابلة مع نبيل فرج، قال الخراط إنه أصدرها في 1959، أنظر «المجلة»، ديسمبر 1969، ص88. القصة في الكتاب مؤرخة: إبريل 1954 ـ إبريل 1955.

(5) أنظر «ساعات الكبرياء»، م. س، ص75 ـ 85.

(6) لقد عالجنا هاتين الصياغتين في مقالنا «قراءة في محطة السكة الحديد لإدوار الخراط»، «الكرمل»، جامعة حيفا، عدد 1، 1980، ص11 ـ 34.

(7) «إختناقات العشق والصباح»، دار المستقبل، القاهرة، 1983، ص71 ـ 84. نشرت القصة سابقاً في مجلة «العربي»، مايو 1980، ص142 ـ 150.

(8) «محطة السكة الحديد»، نشرة فصول، القاهرة، 1985، ص67 ـ 111. التاريخ في ختام النص: الإسكندرية إبريل 1955 ـ القاهرة نوفمبر 1984.

(9) من الآن فصاعداً سنصطلح هذه التسمية للصياغات المختلفة وسنشير إلى رقم الصفحات في المجموعات القصصية محصوراً بين قوسين في نهاية كل إقتباس.

(10) أنظر «فصول»، عدد 4، يونيو ـ سبتمبر 1982، ص266.

(11) أنظر قصة «في الشوارع»، «ساعات الكبرياء»، م.س، ص99.

(12) ن.م، ن.ص.

(13) ن.م، ن.ص 100.

(14) يقول الخراط: «الصعيد عندي هو رسوخ مصر وشموخها وعظمتها السامقة، هو أيضاً بذرة الحب الصلبة التي لا تتكسر (...) مصر هذه الصعيدية هي مصري (...) مصر حبيّ العميق، صلابة الصخر ودسامة التربة معاً»، أنظر نبيل فرج: «إدوار الخراط يتحدث عن تجربته القصصية»، «المجلة»، كانون الأول، 1969، ص98.

الشخصية العربية في الأدب الإسرائيلي.. من البدوي المتوحّش إلى المواطن الصالح!

صلاح حزيّن

دُهش طلائع المستوطنين اليهود إلى فلسطين حين شاهدوا عرب فلسطين يعيشون على «أرض ميعادهم». فهذه الأرض منذورة لهم منذ قطع الله لهم وعداً بأن يسكنوها!! وهي أرض تنتظر شعبها الذي تشتت في المنافي منذ ألفي عام. «فمن هم هؤلاء وماذا يفعلون هنا؟ «ولماذا هم فقراء على هذا النحو ووسخون رغم أن الأرض من حولهم جيدة خصبة»!!. وهكذا توالت تساؤلات واحد من أبرز هؤلاء الروّاد (الحالوتسيم)، موشيه سميلانسكي، الكاتب الروسي الأصل الذي وصل إلى فلسطين ذات يوم من عام 1891، حين شاهد عرب فلسطين لأول مرة على الطريق بين يافا ومستوطنة «ريشون لتسيون».

منذ ذلك الحين تحوّل العرب الفلسطينيون إلى سؤال كبير ومؤرق بالنسبة للحركة الصهيونية، وفي صورة أكثر خصوصية على مثقفيها وكتّابها وأدبائها الذين تباينت إجاباتهم على هذا السؤال/ المعضلة. فهناك من خنق السؤال تماماً، ومضى يتحدث عن مجتمع اليهود الجديد في الأرض الجديدة القديمة، بوصفهم أبناء هذه الأرض العائدين إليها، كما هو شأن عدد كبير من الكتّاب الذين تخلو كتاباتهم من أي إشارة إلى وجود عرب في فلسطين حتى حين كان عدد اليهود إلى العرب الفلسطينيين لا يجاوز الربُع.

وذلك كما في كتابات يوسف حاييم برينر وغيره من كتّاب إسرائيل الأوائل أمثال حاييم هزاز وشموئيل يوسف عجنون اللذين قلّما تحدثا عن العرب الفلسطينيين في أعمالهما الأدبية.

بعض الكتّاب الآخرين سحرته تلك الحياة الوحشية البدائية لعرب فلسطين، ووجدوا في ملامح هذه الجماعات ونمط حياتها صورة أجدادهم العبرانيين القدماء، وتجمع عدد من هؤلاء وراء الشاعر من أصل بولندي يوناثان راطوش، الذي أسس جماعة الكنعانيين الذين كانوا يرون أن عرب فلسطين

ليسوا سوى بقايا الكنعانيين القدماء، وكانوا بالنسبة لجماعة الكنعانيين يمثلون «البداية العبرانية». غير أن هذا «السحر» الذي شعروا به نحو العرب لم يترجمْ إلى كتابة أدبية متعاطفة معهم، بل كان بعض هؤلاء على درجة من التطرف دعوا معها إلى إعادة أحفاد «العبرانيين الحقيقيين» إلى الدين اليهودي الذي تخلوّا عنه عبر العصور!!

أما التيار الغالب بين المستوطنين الأوائل فقد دعا، حين فوجئ بوجود العرب الفلسطينيين، إلى «ضرورة إقامة علاقات بين الشعبين، وعلى ضرورة فهم اليهود للعادات العربية»[2]، ودعا موشيه سميلانسكي، وهو أبرز ممثلي هذا التيّار، اليهود إلى «أن يتقبلوا بالسلوك الإجتماعي والعاطفي للعرب من أجل كسب صداقتهم»[3]، وهي فكرة سادت لدى كثير من السياسيين والمثقفين اليهود والصهاينة أمثال حاييم وايزمن وإحاد هعام ومارتن بوبر وغيرهم.

لكن دعوات هؤلاء، جميعاً لم تترجم إلى سلوك على المستوى الإجتماعي أو إلى تفهّم ومعرفة على المستوى السياسي والفكري أو التعاطف على المستوى الإنساني، إذ يلفت النظر أن العربي بالنسبة لهؤلاء كان البدوي أو الفلاح الذي كان على احتكاك مباشر معهم، إما من طريق إستخدامهم عمالاً في المستوطنات، أو من خلال الإشتباكات معهم، والتي كانت تنشب كلمّا حاولت الحركة الصهيونية شراء شبر من الأرض الفلسطينية لإقامة المستوطنات فوقها.

أما سكان المدن من الفلسطينيين فقلما نجد لهم ذكراً في الأعمال الأدبية على وجه الخصوص، أو في كتب المثقفين والكتّاب اليهود من الروّاد خاصة، وإن وجد فمن قبيل «سكان المدن جميعاً مغرورون وسيئون، مراوغون ومخادعون، وهم بلا رحمة، وعلى إستعداد لأن يسرقوا إخوتهم إذا استطاعوا، ومن يمتلك منهم أرضاً يؤجرها للمزارعين الذين يستغلونهم دون أن يُجدوا من يحميهم»[4].

العربي إذن هو البدوي أو الفلاح الذي كان من الطبيعي أن يصطدم بطلائع المستوطنين، خاصة وأن هؤلاء قد جاؤوا إلى فلسطين، لا بدوافع دينية يضمنون من خلال وجودهم فيها قرباً من مقدساتهم، كما كان الأمر مع اليهود الذين عاشوا في فلسطين في ما عرُف باليشوف القديم، بل بدوافع إستيطانية تدعمها أفكار أسطورية من أن هؤلاء المستوطنين «تلقّوا هذا البلد الصغير من يد الواحد العظيم، لم تأتِ لفرض سيادة ولا للحكم، بل للحراثة والزرع والبذر، من أجل المحافظة على قوانينه وحماية تعاليمه»[5]، كما يقول شموئيل يوسف عجنون معبراً عن دهشة بالغة من رفض العرب، وخاصة الفلاحين منهم، أفكار الإستيطان وممارسات المستوطنين.

وفي المقابل كان «مبدأ المدافعين من اليشوف هو إذا حاول شخص قتلك فاقتله»[6]، وتطبيق مثل هذا المبدأ يعني الإصطدام بين الجانبين، العرب، من فلاحين وبدو وسكّان مدن من جهة والمستوطنين اليهود من جهة أخرى، مما يجعل كل حديث عن «ضرورة فهم اليهود للعادات العربية»، وضرورة «تقبلّ السلوك الإجتماعي والعاطفي للعرب وكسب صداقتهم» وما إلى ذلك

من أحاديث هي في أفضل الأحوال نوايا حسنة لا علاقة لها بالوقائع، أو بالواقع الذي أثمر نوع العلاقة الذي يمكن أن ينشأ بين صاحب أرض عاش عليها منذ آلاف السنين، ومستوطن قادم من بلاد غريبة «للزرع والبذر» بعد أن «تلقّى هذا البلد الصغير من يد الواحد العظيم» بكلمات مجنون. أما هذه العلاقة، فكانت علاقة تصادم وعداء وجدت تعبيراً لها في كتابات عدد كبير من الكتّاب اليهود الذين استوطنوا فلسطين منذ نهايات القرن الماضي.

ففي قصة «القائد الأول ليهوذا» يتحدث الكاتب يهواش ييبر عن صدامات جرت بين العرب واليهود خلال مسيرة نظمها اليهود في مدينة يافا عام 1920، وكانت فاتحة صدامات امتدت طويلاً قتّل خلال إحداها الكاتب اليهودي حاييم يوسف برينر، وفي أخرى الكاتب يوسف ترومبلدور. وفي قصة «إفرات» يتحدث إيهود بن عيزر عن إشتباكات وقعت في صفد في العام 1921، غادر على أثرها اليهود صفد إلى مناطق أخرى في فلسطين. وفي روايته «زوج في شعبه» يتطرق يهودا بورلا إلى الحوادث المعروفة بأحداث البراق في العام 1929، وهذه مجرد أمثلة على نوع العلاقة الدامي الذي كان محتوماً في مثل تلك الظروف وانعكاسها في الأدب الذي كتبه المستوطنون اليهود.

إلا أن هذا لم يكن إلا جانباً من العلاقة بين العرب واليهود في فلسطين. فقد كانت هنالك أيضاً علاقات عمل ومصالح، وعلاقات صداقة وحب وجدت تعبيراً لها في روايات موشيه سميلانسكي ويسرائيل زارحي ويهودا بورلا وناحوم يروشالمي ويعقوب رابينوفيتش وغيرهم.

لكن هذه الكتابات كانت في معظمها ترسم صورة نمطية للفلاح العربي الفلسطيني قوامها التخلف الإجتماعي والثقافي والتمسك بعادات بالية مثل الثأر والإنتقام والسلوك الإجتماعي الذي يقوم على مجموعة من الغرائز البدائية وليس الأفكار المتقدمة المتحررة، فهو يحتقر المرأة ويعتبرها وعاء للمتعة إذا كانت غريبة عنه، وهي متعة تتحقق عبر الزواج من أكثر من واحدة من النساء أو الفتيات اللواتي يلتقيهن وذلك بغض النظر عن العمر والعواطف والرضى والقبول من جانب المرأة التي ما عليها سوى الرضوخ.

أما إذا كانت المرأة زوجة أو إبنة فلا رأي لها في شيء، وإذا حدث وتمردت فالقتل على يد الأخ أو الأب بعد تعذيب وحشي هو النهاية المحتومة.

وكثيراً ما تقع الفتيات العربيات المضطهدات في حب شبان يهود يمثلون الفتوة والشباب والإنطلاق الذي تفتقده تلك الفتيات ويجدن في علاقات من هذا النوع خلاصاً يحول دون تحققه ظهور الأخ أو الأب أو إبن العم.

أما إذا وقعت يهودية في حب عربي فإنها سرعان ما تكتشف أنانيته وعدم إخلاصه كأن تكتشف مثلاً أن كل ما ينوي فعله هو مضاجعتها، فإن لم يتحقق له ذلك، فاغتصابها[7].

أما البدو فالعلاقة معهم أقل تعقيداً، إذ لم يحدث في التاريخ الفلسطيني أن كان هنالك

إصطدام مباشر بينهم وبين المستوطنين اليهود، مما جعل علاقة العداء على الصورة التي كانت قائمة بين الفلاحين والمستوطنين غير مطروحة في الأدب أو في الواقع.

ولكن، وكما ذكرنا سابقاً، بدا هؤلاء البدو بطريقة حياتهم الوحشية البدائية، وبالحرية التي يتعاملون بها مع الأرض والمكان، وكأنهم الحلقة المفقودة بين «أجداد اليهود» من العبرانيين القدماء والمستوطنين الجدد. فهم الذين حافظوا على البلاد حتى تسلمتها أيدي طلائع المستوطنين، من دون أن يتلوثوا بالحضارة الغربية.

وقد كتب الروائيون والأدباء الإسرائيليون عن بدو فلسطين وهم واقعون تحت سحر بدائيتهم الوحشية، كما في قصص موشيه سميلانسكي «أطفال الجزيرة العربية» وفي رواية «تشرد عماسي هاشومير» ليعقوف رابينوفيتش، التي يسجل فيها حياة البدو وطريقة حياتهم والحرية التي يمارسونها كل يوم من خلال عدم الإستقرار في أرض معينة والتنقل إلى أماكن جديدة على الدوام. وذلك بعكس الفلاح الذي «يخضع لقوى الطبيعة ولأي إنسان أقوى منه بسبب إلتصاقه بأرضه بدلاً من الترحال»، كما يقول في روايته تلك.

ويعتبر رابينوفيتش، على لسان بطله عماسي، «الصحراء» مهد الإنسانية ومصدر الطهارة والنقاء قبل أن يفسدها الإنسان» وهو يرى الحياة مع البدو مثل «الحياة في جنة عدن قبل أن يأكل الإنسان من شجرة المعرفة». ويصف رابينوفيتش البدوي بأن «شعره أشعث طويل، عيونه غريبة، وصرخاته، وهو يمر بين العرب بقافلة جماله، مرعبة. الإنسان لغز والحياة لغز ولكن الصحراء تبقى أكثر الألغاز، فهي مهد الإنسان»[8].

وفي غمرة انسحاره بحياة البدو يجد نوعاً من التشابه بينهم وبين اليهود من أعضاء منظمة «هشومير» التي كان ينتمي إليها الكاتب، ويطالب بالبحث عن «اليهودي البدوي» أو إيجاده.

شامي يكسر النمط

البدو والفلاحون الذين كتب عنهم الكتّاب والروائيون اليهود إذن «بدائيون، عندما يكونون على الأرض فهم سعداء وفي سلام ولكنهم إذا وقعوا كانوا مجرمين»[9]. وهم «لا يقلّون قسوة عن الصخر»[10]. وفي أفضل الأحوال فإنهم «ليسوا شريرين، ولكنهم بدائيون سريعو التهيّج، تسهل إثارتهم»[11]. وعليه فلم يكن غريباً أن تكون هذه الأفكار هي السائدة حول الشخصية العربية في الأدب الذي كتبه المستوطنون الصهاينة. وإذا كانت الشخصية لأنثى فإنها تتميز بنوع من الجمال البدائي الممتزج بشبق جنسي واضح كان يتمّ إطفاؤه في العادة من خلال علاقة مع يهودي قادم من أوروبا!! وخلال عقود من الزمن استمرت حتى العام 1948 تقريباً ترسّخت صورة العربي على هذه

الهيئة في الأدب الإسرائيلي، مع إستثناءات قليلة، ربما كان أبرزها رواية إسحق شامي «إنتقام الآباء» التي كتبها في العام 1928.

في هذه الرواية يتحدث شامي، وهو يهودي سوري ولد في الخليل عام 1888 وعاش فيها وعمل مدرساً للعبرية في أكثر من مدينة فلسطينية وعربية وأوروبية، عن أحد أعيان نابلس، وإسمه «نمر أبو الشوارب»، الذي يصطدم في موسم النبي موسى الذي كان يقيمه المسلمون، بشيخ الشبان أبو فارس من مدينة الخليل ويقتل في هذا الإصطدام الذي مهّد له شامي ليأخذ صورة يلعب القدر فيها دوراً رئيسياً، شيخ الشباب، قائد حجيج الخليل إلى الموسم مع إثنين من أتباعه، وحين يرى أبو الشوارب ذلك يهرب إلى القاهرة على فرسه الأصيلة، وهناك في القاهرة لا تفلح تجارة الصابون التي ينجح فيها أولاً في تخليصه من تأنيب الضمير الذي يلازمه منذ قتل شيخ الشباب ويوقعه فريسة الإدمان على تعاطي الحشيش، ويقرر في النهاية العودة إلى الخليل، مدينة الآباء، مدينة إبراهيم الخليل، حتى وهو موقن أن في عودته إلى حيث أهل شيخ الشباب، مقتله الأكيد، وهو ما يحدث في صورة يتعاون فيها القدر مع سطوة الآباء، ورغبة دفينة لدى أبو الشوارب في الموت تخلصاً من حياة المعاناة والإضطراب الذهني وتكفيراً عما ارتكبه في حق أبو فارس في الموسم الشعبي الديني.

في هذه الرواية رصد دقيق وجميل لحياة أهل فلسطين في بدايات القرن، حين كانت فلسطين بمدنها وقراها وريفها وجبالها ووديانها، وأهم من ذلك كله بسكانها، عربية تماماً، وهو وصف بعيد تماماً عن التخبط الذي عرفناه فيما بعد في روايات كتاب آخرين.

العربي هنا، نمر أبو الشوارب، أو شيخ الشباب، أو فارس، من سكان المدن، محيطه العربي يمتد من نابلس الشهيرة بصناعة الصابون والمتاجرة به، وحتى القاهرة، ووصف المواسم الشعبية وحياة أهل نابلس والخليل، عاداتهم، معتقداتهم، أمثالهم، أسلوبهم في الحديث والسلوك بعيد تماماً عن النمطية التي رأيناها فيما سبق، والرواية من الإستثناءات القليلة التي تتحدث عن حياة أهل المدن الفلسطينية وليس عن حياة البدو أو الفلاحين الفلسطينيين.

وربما كان من الأجدر أن تدرس هذه الرواية ضمن سياقات أخرى بتفصيل أكبر، لكن ما ذكرناه في هذا السياق قد يكون كافياً بوصفها إستثناءً كبيراً يخرج عن النمطية البشعة التي أشرنا إليها سابقاً، والتي حشرت خلالها شخصية العربي في الأدب الذي كتبه المستوطنون اليهود في فلسطين في قوالب إجتماعية ونفسية وسلوكية جاهزة.

وإن كانت هذه الرواية تشترك مع الروايات الأخرى التي كتبها روائيون إسرائيليون ممن دعوا إلى «تفهم عادات العرب وأساطيرهم ومعتقداتهم» في أنها تتخذ من حياة التجمع السكاني العربي في فلسطين مادة لها، فإنها تختلف عنها في أنها تتحدث عن حياة أهل المدينة، وليس الريف أو البادية، وهي مدن مزدهرة، ليس بثراء أهلها ولا بسحر الحياة ذات المسحة الرومانسية والصوفية

التي تميزها، بل كذلك بضاعتها وتجارتها وإتصالها مع محيطها العربي عبر رابطة العروبة والإسلام، وكذلك عبر رابطة التبادل التجاري والصناعي والروحي. وهي أبعاد تفتقدها قصص وروايات الكتّاب اليهود الذين تناولوا حياة الفلسطينيين قبل العام 1948 من أمثال موشيه شامير ويهودا بورلا وموشيه سميلانسكي وموشيه ستافسكي وآخرين لم يكن العربي الفلسطيني لديهم سوى بدوي فطري أو فلاح متخلف.

كما أن رواية شامي هذه تختلف من روايات وقصص برينر وعجنون وحاييم هزاز وغيرهم ممن تدور أعمالهم حول التجمعات اليهودية والإستيطانية الصغيرة التي كانت تتكون على الأرض الفلسطينية، مشاكلها، قضاياها، أحلامها، وقصص لجوء أفرادها وما يلاقونه من عذاب بين بلدانهم الأوروبية الأصيلة و«وطنهم الموعود»، ثم متاعب التكيّف ومشاكله، وإن كان لا بد من ذكر العرب الفلسطينيين فالصورة جاهزة!!

العربي الطيّب

في العام 1985 كتب الروائي الإسرائيلي، يورام كانيوك، رواية بعنوان «العربي الطيّب» وهي الرواية التي ترجمت إلى اللغة الإنكليزية في العام 1987 تحت عنوان «إعترافات عربي صالح».

والعربي الصالح هو «يوسف شرارة»، ثمرة زواج ممتد بين عربي من عكا إسمه عزوري شرارة ويهودية من أصل ألماني هي حافا بنت فرانز روزنتسفايغ من زوجته كاتي. والرواية التي صيغت في شكل مذكرات، أو إعترافات يكتبها يوسف روزنتسفايغ شرارة من «منفاه الإختياري» باريس، تحكي عذابات يوسف التي لا تنتهي بسبب وضعه الشاذ لكونه إبناً لعربي ويهودية، أي أنه عربي بالنسبة للعرب الذين يعتبرون كل من ولد لأب عربي عربياً، ولليهود الذين يعتبرون كل من ولد لأم يهودية يهودياً، فهو إبن شرعي لكل من العرب واليهود، وهو في الوقت نفسه ضحية لهما. وفي الختام يذهب إلى باريس حيث يكتب إعترافاته التي يقول في مقدمتها «إنني أعيش في باريس مسكوناً بالشوق لبلدي، وربما لبلدي اللذين هما بالنسبة لي بلد واحد»[12]، وهو هنالك يعيش في عزلة «ليس لأنني أخشى أن يقبض عليّ، بل لأنني ما زلت أحاول الإجابة عن لغز حياتي»[13]، وهو يكتب إعترافاته تلك باللغة العبرية التي هي اللغة الوحيدة التي يمكنه الكتابة بها «أما غضبي فشتائي اللغة، وعندما أترجم نفسي إلى نفسي، فإن عليّ أن أطلق النار على المرآة قبل أن تطلق هي النار عليّ»[14].

وتبدأ قصة يوسف قبل مولده بكثير، في العام 1917 عندما يترك الألماني فرانز روزنتسفايغ دراسة الطب في برلين ويتطوع في الجيش الألماني الذي يرسله إلى فلسطين لمساعدة الحلفاء

الأتراك ضد الخصوم الإنكليز، وهناك يتعرّف على أبو المسك كافور شرارة الذي يدعوه إلى منزله في عكا حيث يقابل إبن أخيه عزوري شرارة، إبن الثالثة عشرة آنذاك، فتنعقد بين الشاب والفتى علاقة صداقة عميقة تشوبها مسحة من الميل الجنسي غير المتحقق.

ويخسر الأتراك الحرب، ويعود فرانز إلى ألمانيا حيث يترك الجيش ويكمل دراسة الطب ويتخرّج جرّاحاً ثم يتزوج كاتي. ولكن العلاقة مع عزوري لا تنقطع بل تبقى عبر الرسائل، إلى أن يقرر فرانز دعوة عزوري إلى ألمانيا لإكمال دراسته، خاصة وأن أحوال عمه وأبيه تزداد سوءاً حتى يضطر عمه أبو المسك كافور شرارة إلى بيع سيف تذكاري كان قد أهداه صلاح الدين الأيوبي لأحد أجداده.

وتتحولّ العلاقة الملتبسة بين فرانز وعزوري إلى علاقة لا تقل إلتباساً بين عزوري وكاتي، التي تحب عزوري عبر فرانز حتى قبل أن يصل عزوري إلى ألمانيا، وفرانز يحب كاتي عبر عزوري، حيث كان تزوجها لأنها ذكّرته لدى لقائهما الأول بعزوري، ورغم ذلك فقد بقي يحب عزوري من خلال كاتي.

وينجب فرانز وكاتي - حافا، التي تلقى الرعاية في طفولتها من عزوري الذي ما يلبث أن يغادر ألمانيا عائداً إلى فلسطين في بداية الثلاثينات، وفي أواسط ذلك العقد تصعد النازية في ألمانيا ويكون على فرانز وكاتي أن يغادرا، فيقترح فرانز أمريكا التي تحتاج خبرات جرّاح مثله، لكن كاتي تصرّ على المغادرة إلى فلسطين مدفوعة بوجود عزوري هناك، وهكذا ينجو فرانز وكاتي من المحرقة بفضل عزوري بشكل أو آخر.

في فلسطين يفشل عزوري وفرانز وكاتي في الإلتقاء، في البداية، يتصل عزوري بهما هاتفياً ويرد فرانز، فلا يتكلم عزوري، ويذهب فرانز إلى عكا لكنهما لا يلتقيان، وتتطوع حافا في «الهاغاناه» وتقوم بأعمال تجعلها «بطلة قومية» لليهود، وتنشب حرب 1948 ويصبح عزوري شرارة «لاجئاً في وطنه»[15] بعد قيام دولة إسرائيل، وفي عكا يتعرف عزوري على حافا ويتزوجها وتعود العلاقة مع فرانز وكاتي، وينجب عزوري وحافا يوسف الذي يختار لنفسه إسم يوسف روزنتسفايغ شرارة، وهو إسم مركّب من إسمي جده لأمه وجده لأبيه، وتبدأ مشاكل يوسف في المجتمع الإسرائيلي الذي يرفض يوسف كيهودي ويعاملونه كعربي منبوذ، رغم محاولته منذ البداية أن يكون مواطناً صالحاً يعرف بدقة حقيقة المشاعر اليهودية، وحقيقة مأساة عرب فلسطين من خلال هويته المزدوجة التي تتحول بفعل حالة العداء اليهودي للعرب إلى لعنة على صاحبها.

والرواية سلسلة من الأحداث والوقائع تظهر خلالها المشاعر الدفينة لليهود الإسرائيليين ضد العرب إذا كانوا مثل بونيم، رجل الموساد الذي يقتات على كراهية العرب، أو مثل رجال الشرطة الذين يفتشونه بوصفه عربياً بعد إخراجه من الحافلة وتوجيه الإهانة إليه، أو مثل أهل دينا اليهودية التي أحبها لكن أهلها يرون فيه «عربياً في أعماقه» لذا، فإنهم يفضلون لإبنتهم صديقاً مثل رامي «لأنه كان واحداً منهم أما أنا فكنت غريباً»[16].

يحاول يوسف وهو ما يزال تلميذاً في المدرسة أن يكتب موضوعاً للإنشاء حول «كيف أصبحت الصحراء مزهرة» فيكتب عن «كيف أتينا إلى أرض خراب خالية من السكان، وكيف كانت الأرض مليئة بالمستنقعات، وكان مرض الملاريا منتشراً وكيف أردنا أن نقيم بلداً متحضراً من الأرض الواحدة والوحيدة التي امتلكناها مرة، والتي لم يدع أحد ملكيتها منذ نفينا منها، كتبت عن العرب الأشرار الذين أتوا ليلاً ليحرقوا بيادرنا، وعن الرواد الصهاينة الشجعان»[17].

وحين يكبر يذهب إلى بونيم، رجل الموساد الذي ينضح بكراهية لا حدود لها تجاه العرب ليعمل لديه مخبراً، وبونيم هذا يمثل الوجه القبيح للإسرائيلي العنصري ضيّق الأفق، المستعد دوماً للإتهام والقتل، ويصطدم يوسف معه، وعندما يخبره يوسف بأنه قرر التخلّي عن العمل معه يهدده بونيم بالقتل، وعندما يأتي موعد إلتحاقه بالخدمة العسكرية يرفض طلبه مما يصيبه بالإحباط.

وهكذا تفشل كل محاولات يوسف للإنتماء إلى المجتمع اليهودي الإسرائيلي تحت إسم يوسف روزنتسفايج، وعندما يواجه الشرطي الذي أخرجه من الحافلة لإستجوابه يقول له يوسف إنه يهودي إسمه يوسف روزنتسفايج وأن هذا ما هو مدوّن في هويته يجيب الشرطي: «نعم هذا صحيح، لكن كلينا يعرف الحقيقة، أليس كذلك؟؟»[18]، وذلك بعد أن يكون رجال الشرطة قد أشبعوه ضرباً، ومنذ ذلك الحين يقرر يوسف أن يتحول إلى يوسف شرارة العربي، ويذهب إلى وزارة الداخلية ويستصدر بطاقة هوية بالإسم الجديد فتصبح لديه هويتان «وكلما مضّني الألم فإنني أخرج الهوية العربية»[19].

ولا تقتصر معاناته على ما يلاقيه هو من إزدراء من جانب مواطنيه من اليهود الإسرائيليين، بل إنه يشاهد الكيفية التي يعامَل بها والده مزوري شرارة، الذي يعاني من أحكام الإعتقال والإقامة الإجبارية في منزله في عكا عقاباً له على نشاطه السياسي من أجل شعبه من خلال الحزب التقدمي.

ويشاهد يوسف كيف تلحق بوالده الإهانة عندما يحاول الحصول على منصب في الجامعة، فهو خبير في شؤون الصراع العربي ـ الإسرائيلي «عندما حاول مزوري أن يحصل على منصب في الجامعة لم أستطع إحتمال الإهانة، فها هو عالم عربي، وخبير في تاريخ الصراع العربي ـ الإسرائيلي يستجدي منصباً بينما جلس حوله الأساتذة المتحضّرون ذوو الماضي المجيد في الدفاع عن حقوق الإنسان يجادلونه حول الأقدمية»[20]، ويضيف أن هؤلاء لم يكن لديهم أي اهتمام بالأقدمية «لقد رأوا عربياً، لم يستطيعوا أن يبتلعوا حقيقة أنه مثقف مثلهم تماماً»[21].

وحين تُقتل حافا، والدته، وهي تقود السيارة، ومزوري إلى جانبها في حادث أشبه بالإنتحار من جانبها تقع عليه تهمة قتل يهودية، أليس هو بعربي؟! حتى لو كان زوجها.

ولا تسلم حافا من إزدراء اليهود الإسرائيليين لها لأنها تزوجت عربياً رغم أنها، خلال وجودها في منظمة «الهاغاناه»، تقوم بعمليات عسكرية تفقد في إحداها صديقها حانوخ، وتتحول بفضل هذه

العمليات إلى «بطلة قومية» عندهم، تدرس مآثرها في مدارس إسرائيل، وعندما تتزوج يسافر الإثنان إلى قبرص لتسجيل زواجهما قبل أن يعودا إلى إسرائيل لتسجيله فيها، وهناك، في وزارة الداخلية «رفضوا تسجيلهما (زوجين) في البداية، وكانت هناك ضجة كبيرة». وصرخت إمرأة: «لقد أعددت سريرك ويمكنك النوم عليه»[22]. وصمتت حافا بكبرياء، ولم يستطع عزوري أن يساعدها، فقد كان هؤلاء «يهودها».

وقالت حافا لهم: «إنكم أسوأ من الناس الذين هرب منهم والداي»[23].

وأمام كل هذا العداء الذي تواجهه حافا، تقترح أن يغادرا البلاد، فلا يعرف هو إلى أين يغادر، وأخيراً يغادر إلى باريس، وهناك يشعر عزوري بالحنين إلى بلاده. أما حافا فلا يتملكها مثل هذا الشعور، وفي النهاية يأتي موت حافا، وهي تقود السيارة أشبه بالإنتحار تخلصاً من هذا الوضع الشائن.

وفي موازاة هذا التمزّق على مستوى الهوية، يدخل يوسف في حالة من التمزّق العاطفي فيقيم علاقة مع فتاتين، الأولى هي دينا اليهودية، والثانية ليلى العربية التقدمية التي تنتمي إلى حزب تقدمي مثل أبيه عزوري، وبينما تقابله ليلى كيهودي، ترفضه دينا لأنها تعتقد أنه عربي في أعماقه، وتعاني هي الأخرى من تفتيش رجال الشرطة لمنزلها لأن يوسف كان معها فيه، و«تتساءل دينا عما إذا كنت أنا، إبن حافا، ما زلت ذلك العربي الذي يريد قتلها»[24].

ويغادر يوسف إلى باريس ليكتب إعترافاته، وتبقى ليلى ودينا تتحدثان عنه فتقول ليلى لدينا: «إنك تنتمين إلى يوسف، وهو ينتمي إليك، إنني بيته الحقيقي، لكنه يريد أن يعيش في فندق، والفندق أنت»[25].

قبل أن يغادر يوسف إلى باريس نهائياً، يذهب إلى بيروت حيث يقابل صديقه نبيل الذي التحق «بالمنظمات»، ويقابل عمه جورج الذي أصبح كتائبياً ينتظر الإسرائيليين ليحرروه!!!

وهناك يصادف حياة يختلط فيها المسلحون بالعاهرات بقادة المنظمات!! ويقرر في النهاية المغادرة، ويخبر نبيل بذلك فيقول له الأخير «إنك في الوسط تماماً، أنت محروق على الجهتين»[26].

ويختم يوسف إعترافاته بكلمات قاتمة تتساءل «ماذا لو عدت إلى أسرائيل؟ هل ينتظرني بونيم لدى عودتي؟ هل سأعود يوماً؟ رصاصة نبيل أم رصاصة بونيم التي ستصيبني أولاً؟ وهل أنا على هذه الدرجة من الأهمية؟ ربما كانت المسألة نكتة كبيرة. أما أنا فلست سوى خطأ تاريخي».

في هذه الرواية، ربما يكون لدينا الكثير من التحفظ على المساواة بين عداء اليهود ليوسف وعداء الفلسطينيين له. وربما ننتقد الصورة السطحية الساذجة التي رسم فيها جو بيروت و«المنظمات» في السبعينات، وهي صورة تذكرنا ببعض أتفه ما أنتجته هوليوود عن «إرهابيي» الشرق الأوسط، مما يجعل فنية الرواية العالية تهبط إلى أدنى مستوياتها، إلا أنها تقدم جديداً على مستوى الشخصية العربية وكيف صورتها الروايات والقصص الإسرائيلية، وذلك ضمن مستويات

أخرى.

الشخصيات اليهودية الإسرائيلية هنا، وبلا إستثناء تقريباً، تعيش قلقاً وهواجساً تربك سويتها، سواء كانت هذه الشخصيات عنصرية ضيقة الأفق معلنة المشاعر مثل بونيم، أو شخصيات عادية وطبيعية مثل دينا، التي تقيم معه علاقة عاطفية وجنسية، لكنها تتزوج رامي لأن أهلها يعتقدون أنه واحد منهم، وحتى حاڤا التي شاركت في عمليات مسلحة جعلتها «بطلة قومية»، فإنها لم تحتمل عداء المجتمع لها لأنها تزوجت عربياً. أما يوسف، فمعاناته وتمزقه، هي جسم القصة وتفاصيلها.

وحتى فرانز وكاتي، فإنهما لم يهاجرا إلى إسرائيل لأنها أرض الميعاد، ولا تحقيقاً لأحلام اليهود ولا لبرامج الصهيونية وخططها، فهما يهوديان ألمانيان مندمجان في المجتمع الألماني، بل يأتي وصولهما إلى فلسطين بسبب وجود صديقهما عزوري هناك، مما يعني أن عزوري هو الذي أنقذهما من المحرقة، وإن يكن في صورة غير مباشرة.

وخلال وجودهما في إسرائيل لم تصبح هذه الأرض ذات خصوصية إلا لأنها ملاذ من النازية ولأنها بلد عزوري، وحين تتاح الفرصة لفرانز لأن يذهب إلى ألمانيا لإلقاء محاضرات، يلتقي هنالك بأصدقاء طفولته، ويشعر بالسعادة لأنه يتكلم الألمانية من جديد، وحين يعود إلى إسرائيل يترك كثيراً من مشاعر الألم لدى أصدقائه هناك، وهو شعور داخلي بإنتمائه إلى ألمانيا الذي يمكن أن يكون الوجه الآخر لعدم الإنتماء إلى إسرائيل، وذلك بعكس عزوري الذي تقترح عليه حاڤا الرحيل فلا يدري إلى أين يرحل، فكل البلاد غريبة خارج وطنه، وحتى عندما تقترح عليه حاڤا أن ينشأ يوسف في باريس لينعم بالحرية يصرّ عزوري على أن ينشأ إبنهما في بلاده.

ومن بين جميع شخصيات الرواية يحتفظ عزوري بتوازنه في أحلك اللحظات وأقساها عليه، وحين يقرأ يوسف له ما كتبه حول إزهار الصحراء في المدرسة فإنه يكتفي بأن ينفجر بالضحك، وحين يتلقى الإهانة وهو يحاول الحصول على منصب في الجامعة لا يحتمل يوسف إهانة والده، أما عزوري فيحتفظ برباطة جأشه ولا يستسلم لعواطفه، وحتى عندما يتهمه رجال الشرطة بقتل حاڤا، زوجته، لمجرد وجوده في السيارة إلى جانبها ويصفونه بالعربي القذر الذي لا يتردد في قتل والدته، يبقى متماسكاً ويراوده شعور داخلي بأنه «كان مذنباً في موت المرأة الوحيدة التي أحبها حقاً في حياته».

وهو من خلال ثقافته العميقة، ومعرفته بتاريخ الصراع العربي - الإسرائيلي، ومعرفته بتعقيد الحياة في المجتمع الذي تكوّن في فلسطين عبر عدد هائل من الملابسات، كان دائماً قادراً على أن يعطي التشخيص الدقيق للأحداث والحكم العادل المتزن عليها بحكمة لا تخلو من سخرية يلجأ إليها دائماً للتغلب على العنف الذي يلفّ كل شيء كي لا يستسلم لليأس، وحين يأتيه يوسف شاكياً من تطرف اليهود الذي يراه وجهاً آخر للمتطرفين من العرب، يقول له بحكمة ساخرة: «في هذه المأساة، أنت لست في أي من الجانبين وهذا هو حسن حظلك، وهو لعنتك أيضاً وستبقى أنت أفضل

شاطئ يمكن الرسو فيه، وأقرب شاطئ يمكن البصق عليه»[27].

وهو ينطلق في موقفه هذا من نضاله التقدمي للتعايش العربي. اليهودي، الذي لا ينفصل عن نضاله من أجل رفع الظلم والعسف عن شعبه، حتى لو كانت النتيجة أن اليهود يتظاهرون، والعرب هم الذين يعتقلون.

كما أنه ينطلق من معرفته بالعلاقة الفلسطينية. اليهودية التي يدرسها. ويستنتج من هذه الدراسة أن «الطرفين قد اخترعا حركتين قوميتين لم تنبعا من تاريخيهما بل من معاناتهما»[28]. ومع أن في الإمكان المجادلة بأن مثل هذا الإستنتاج قد ينطبق على اليهود وليس على الفلسطينيين، إلا أن مجرد وصول كاتب إسرائيلي صهيوني إلى مثل هذه المقارنات والمقاربات ومثل هذا الجدل والنقاش للعلاقة الفلسطينية. الإسرائيلية أو العربية. اليهودية أمر لم يكن في الإمكان حدوثه لولا التطورات والتحولات التي نضجت على إيقاع الحرب، وعلى عسف الإحتلال وعلى الحقائق العنيدة التي رسخها واقع وجود الشعب الفلسطيني، الذي لم يكن مجموعة من البدو أو الفلاحين كما كان الروّاد الصهاينة الأوائل يتصورون، ويصورون في أعمالهم الأدبية، بل هو شعب عنيد عريق التواجد في فلسطين. فمن النقاط التي لا يتجاهلها كانيوك في هذه الرواية حقيقة إستمرارية التواجد الفلسطيني على الأرض الفلسطينية منذ آلاف السنين بعكس الأوروبي. فالتاريخ الفلسطيني واضح التسلسل، وليس متقطعاً يمكن إستنتاجه من نتف الأحداث، ولم ينقطع لمدة ألفي عام مثل تاريخ اليهود في فلسطين.

ولكن كيف وصل كانيوك إلى كتابة مثل هذه الرواية وفيها مثل شخصية عزوري المتزّنة المتماسكة مقابل فقدان الجميع لتوازنهم وسقوط يوسف ضحية كل ذلك؟

إن الطريق التي أوصلت كانيوك إلى كتابة هذه الرواية لم تكن معبدة، بل كانت وعرة شائكة، لكنها مهّدت بفعل خطوات خطاها كتّاب يهود آخرون غادروا تلك الأنماط والأطر والقوالب الجاهزة، وأعملوا فكرهم في هذا الإنسان الماثل أمامهم. العربي. الفلسطيني، ليس إبن الريف أو البادية فقط، بل إبن المدينة أيضاً وهؤلاء جميعاً هم أبناء الشعب الفلسطيني الذي كان عليهم في النهاية الإعتراف به وبوجوده، بعد سنوات طويلة من التمويه والتنويه والتشويه أو التجاهل ببساطة حمقاء، وهو طريق سار عليه قبل كانيوك، بنيامين تموز ويزهار سميلانسكي وعاموس عوز وأ.ب. يهوشواع وعاموس كينان وسمير نقاش وآخرون، وهو طريق بدأ مع وصول الصراع العربي. اليهودي في فلسطين إلى نقطة حاسمة في العام 1948 تلك التي يسميها اليهود حرب الإستقلال ويسميها العرب حرب 1948، كما يقول كانيوك.

فمنذ ذلك العام الذي ما زال الشعب الفلسطيني يذكره كعام نكبته جرت في نهر العلاقة الفلسطينية. الإسرائيلية مياه كثيرة جداً، وخلال هذه السنوات، وعبر معرفة الإسرائيلي

بالفلسطيني عبر علاقة كان لون الدم هو الأكثر وضوحاً بدأت شخصية الفلسطيني تتحول، من البدوي الضارب في أرض الصحراء ببدائية مدهشة ووحشية ساحرة، والفلاح المتخلف، والراعي الهامشي، إلى مثل تلك الشخصية المثقفة المتزنة التي تحتفظ بتماسكها حين يفقد الجميع تماسكهم، وهو تحول شمل الشخصية اليهودية الإسرائيلية التي انتقلت من شخصية المستوطن القادم إلى فلسطين تحقيقاً لوعد إلهي، وحلم صهيوني، إلى شخصية تحتاج إلى عربي كي ينقذها من سيطرة قوى الظلام السوداء على إسرائيل كما في رواية عاموس كينان «الطريق إلى عين حارود» أو شخصية مثل فرانز وكاتي وصلا إلى فلسطين لأن فيها صديقتهما مزوري، وليس تحقيقاً لحلم يهودي أو صهيوني من أي نوع. لكن قصة هذا التحول تحتاج إلى مقال مستقل.

(عمان)

هوامش:

(1) صورة العربي في الأدب اليهودي 1911 - 1948، ريزا دومب. ترجمة عارف توفيق عطاري. ص36 ـ دار الجليل للنشر ـ عمان.
(2) المصدر نفسه ص38.
(3) المصدر نفسه ص39.
(4) المصدر نفسه ص40.
(5) ريزا دومب، مصدر سابق، ص49.
(6) ريزا دومب، مصدر سابق، ص48.
(7) لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع راجع كتاب غانم مزعل «الشخصية العربية في الأدب العبري الحديث» ـ دار الجليل للنشر ـ عمان ـ 1986.
(8) المقتطفات بين أقواس موجودة في كتاب ريزا دومب ص126 ـ 128.
(9) المصدر نفسه، ص39.
(10) المصدر نفسه، ص39.
(11) المصدر نفسه، ص39.
(12) Confessions of a good Arab, Yoram Kaniuk, Peter Halban Publishers , London, 1987, page 1.
(13) Ibid.
(14) Ibid.
(15) Opcit, P 139.
(16) Opcit, P 21.
(17) Opcit, P 160.
(18) Opcit, P 15.
(19) Ibid.

(20) Opcit, P 10.
(21) Ibid.
(22) Opcit, P 131.
(23) Ibid.
(24) Opcit, P 20.
(25) Opcit, P 208.
(26) Ibid.
(27) Opcit, P 121.
(28) Opcit, P 132.

الدلالة النّصّية في رواية «جناح ضاقت به السماء» (*)

د. إبراهيم العلم



في الرواية التي نحن بصددها لا تنفصل الحبكة الروائية عن سلوك الشخوص، ولا سيما الشخصية الرئيسة، فهم الذين يحركون الحبكة ويمدّون خيوطها. وقد اعتمدت المؤلفة ديمة السمّان في سردها نسقاً صاعداً استهلته بنجوى نفسية على لسان (عبود) الشاب الثائر الذي أوى إلى مغارة في جبل موحش بفعل الثلوج التي هطلت بشدة، فسربلت الأرض بملاءة بيضاء، وقد بدا في هذه الشجوى إنساناً مخذولاً تعشّش الكآبة في صدره: «يا رب، هل ستطول وحدتي، تأكلني غربتي، يهرب بي تشرّدي إلى المجهول، أواجه مصيري المحتوم».

وكان يمكن أن تكون هذه العبارات تمهيداً للنقلة السريعة التي اجتازها عبود من موقع الفدائي إلى موقع الإنسان الذي لا يحفل بشيء من أمر الوطن، إلا أنه لم يلبث حتى خاطب أخاه الشهيد بقوله: «أخي أنا لا أرى في جوعي عذاباً ولا في تشرّدي عقاباً ولا في غربتي وحشة إذا استطعت أن أصل إلى هدفك، وأواصل خط سيرك وأحقق ما كانت تصبو إليه نفسك».

فاختلطت المناجاة الأولى بالثانية فتلاشى عنصر التوقع بما سيكون عليه سلوك (عبود) في الفصول التالية.

فهل حقق ما صبَت إليه نفس شقيقه الشهيد؟ إن الجواب واضح في حبكة القصة، فقد عثر في المغارة التي قبع فيها على سيف ذهبي فعاد به إلى والديه وأسبغ عليهم ثراء ثم تزوج من الفتاة البدوية التي أحسنت إليه وأحبته وأقام مصنعاً للنسيج انصرف إليه بكلّيته إذ نسي أخاه الشهيد

والعهد الذي قطعه له، بل إنه ليعظ أبناءه بترك النضال.

عجز النضال أم تخاذل ونكوص؟

فما دلالة هذه الشخصية الهشة؟! ذلك أن الشخصية في القصة لا بد من أن تكون ذات مرجعية إجتماعية معينة، إن (عبود)، والحال هذه، لا يمكن أن يرمز إلى الشعب على حين أرادت الكاتبة أن يكون كذلك بعدما قدمته فدائياً مناضلاً، وربما كان إبنه (مهيوب) أقرب دلالة إلى الشعب بإصراره على النضال رغم سجنه مرات عدة، فضلاً عن أن نضاله انتهى بالشهادة، بيد أن الكاتبة لم تبسط في عرضها لشخصيته ولأطواء صوره، فخلا عالمه من التوتر الدرامي الذي كان يمكن أن يضيء مشاعره النفسية وهمومه الجمعية.

وتجانب الكاتبة الصدق الفنيّ في هذا التناقض بين النجوى التي يذكر فيها عبود أن همه تحقيق الهدف الذي من أجله استشهد أخوه، وبين قوله مخاطباً فتاته البدوية: «قلبي ملآن على الدنيا.. أقبل عليها تتجاهلني، أحبها تكرهني، أسعدها تشقيني» فإن هذه العبارات تشي بالعزلة عن هموم الجماعة والبعد عن قضاياها.

وقد فطنت الفتاة إلى قصده، فأجابته «لا تلم الدنيا يا عبود.. فأنت لست وحدك فيها»، وهي عبارة يصعب التصديق أنها تصدر من فتاة تفتقر إلى الثقافة والتجربة، على أنه يمضي في أساه فيقول «يا ويلي من سوء حظي يا ويلي»، وهل يمكن أن يغازل فدائي مضطرب الخاطر فتاة غريبة بعد ساعتين من التقائهما؟ ثم بدا أن همه أن يقترن بهذه الفتاة! ويتذكر في موقف آخر أنه فدائي لا عاشق، غير أن موقف العاشق يتغلّب في نهاية المطاف! وقد بررت الكاتبة هذا الإنتصار بقولها «..كان دخول نفوذ إلى حياته دخول النهار على الليل، تغلّب الأمل على اليأس.. إنتصار الحياة على الموت».

فهل يعني إعتزال النضال غلبة الحياة على الموت؟ لست أرى في هذا التسويغ إنسجاماً مع حركة التاريخ! لأن موت الشهيد إرهاص بحياة شعبه وشهادة على جدارة الوطن بالكرامة.. على أن تدخّل الكاتبة هنا قد عاق حركة النص وأضعف مشاركة القارئ.

ويبدو موقف (عبود) الوطني واهناً حين يتهم رفاقه بقوله «كيف والرفاق قليلون.. من حقهم لا يسألون وطريق السلامة دوماً يسلكون، ومن التضحية والعطاء عاجزون»، إذ يسقط تخاذله على الآخرين، وكأنه يسعى في إقناع نفسه بضرورة النكوص عن النضال.

بيد أن الكاتبة قد ألحّت في مستهل الرواية أن تبرز وجه عبود الوطني، إلا أنها أخفقت، إذ بدا غير مقتنع بما جاء من أجله إلى الجبل فهو بطل سلبي عجز عن أن يؤثر في الواقع وأن يكون فاعلاً على

صعيد التحرير؛ فإن الصراع الذي أقامته الكاتبة بين مصلحته الخاصة ومصلحة الوطن كان غير ذي بال، إذ ليس ثمة تعارض بين الإثنتين، وينبغي ألا تنفصلا ولم يثب إلى واقعه إلا بعد إعتقاله، فأدرك عندئذٍ أن الإحتلال لا يني يفسد عليه حياته، مهما حاول مهادنته؛ فقال لزوجته والتعاسة تغمره: «نفوذ، أطلقي يد مهيوب وفلاح وفاطمة، دعيهم يذيقوا عدونا أصناف العذاب».

رفض الظلم فطرياً

أما شخصية (نفوذ) فبدت متوازنة على الصعيد الوطني، فهي معنية بطرد الإحتلال، ولكن الحياة تشدّها بعيداً عن درب النضال إذ تتزوج وتشرف على مصنع للنسيج، غير أنها لا تخذل أبناءها حين يأخذون بحظهم من النضال ويشاركون في الهبّة الوطنية؛ ولا تجزع حين يُعتقل إبنها (مهيوب) بل أنها تقاوم الجنود حين يحاولون إعتقال إبنها، ففي سلوكها دلالة رمزية على أن الفطرة الإنسانية ترفض الظلم.

بيد أنها ترجّحت في علاقتها بعبود بين الميل إليه والرغبة في التخلص من حمدان إبن عمها، فهي تحاور عبود قائلة: «لي دين عليك يا عبود وجاء يوم سداده». فيجيبها: «دينك كبير، أنا له أسير، ومالي عليه قليل، ولكن أبشري إذا لم يتقضِ الأمر بالمال فالروح أقدمها رخيصة إذا كانت تحقق المرام.. أطلبي يا ابنة الكرام». فتقول: «خلّصني من حمدان».

ولهذا بدا حبها لعبود غير خالص، إلا أن نظرة الكاتبة تظل تقليدية فيما يتصل بمشاركة المرأة في النضال، فهذه إبنة نفوذ تقول لأمها: «أما أنا فيدي ناعمة ضعيفة لا تقوى على حمل سيف مهيوب».

فإن على الأديب أن يرسم للواقع صورة يمكن أن تقع، وإلا فأين دوره في الحفز على التجاوز والتغيير.

وإذا كان إيقاع القص بطيئاً خلال معظم الفصول، فإنه لا يلبث حتى يتسارع بعد الفصل الخامس والعشرين علماً أن الرواية تنتظم أربعة وثلاثين فصلاً. فإذا بأبناء (عبود) يكبرون ويشاركون في النضال خلال الإنتفاضة وإذا بأحدهم (مهيوب) يستشهد أثر إحتفال طالبي في الجامعة، فلم يكن ثمةّ توازن بين زمن الرواية الذي امتدّ نحو خمسة وعشرين عاماً وزمن السرد. وكان ينبغي أن تتوقف ديمة السمان عند إستشهاد (مهيوب) فتعالج موقف كل من الأبوين وموقف الأسرة وحيثيات هذا الحدث الفاجع من حيث تأريث النضال واستنفاره.

ترئيس للهامشي وتهميش للأساس

ولهذا كانت الصورة الوجدانية مضطربة الخطوط على صعيد الواقع الإجتماعي، إذ اعتمدت

الوصف الخارجي لما يطفو على السطح من هذا الواقع. فلم نتعرف إلى القوى المتباينة داخله على المستوى الإجتماعي. وبدلاً من أن تعرض الكاتبة للصراع القومي كهدف محوري بين الشخصية الرئيسة والإحتلال، بدا الصراع الهامشي في علاقة هذه الشخصية بالحبيبة هو الهم الأساس لها.

وقد مهّدت الكاتبة لما جرى من أحداث بعدما كبر الأبناء بقول نفوذ لزوجها: «ليكن الله في عوننا، فالأيام القادمات صعبة يا عبود»، مما قوى عنصر التوقع لدى القارئ.

ويتخذ الزمن شكلاً دائرياً يحمل دلالة موحية مما خدم الغرض المنشود، وهو أن النضال لن يتوقف ما دام الإحتلال جاثماً على الصدور. فها هو (فلاح) يلجأ إلى المغارة التي كان والده لجأ إليها ذات يوم، وذلك بصحبة مناضلين إثنين بعدما خرجوا مناضلين يحملون السلاح للتصدي لدورياته.

على أن زمن الرواية يتسلسل في تعاقب منطقي مما يجعل طاقته الجمالية محدودة، فليس التشكيل الروائي نسقاً تقريرياً بل مقاربة مجازية تقوم على الإيحاء.

فقد جاء بناء الحبكة تقليدياً في طابعه العام. ففي مثل هذا اللون من الروايات يحرص القارئ لا على إستبطان التجربة بل على متابعة الأحداث متابعة سريعة وكأنه أمام فيلم سينمائي وهدفه إستباقها ليعرف ما سيكون من أمر الحبكة في النهاية. إذ تقوم تقليدية الصياغة على التسلسل الزمني مرتبطاً بعنصر السببيةً مما يشير إلى أنها أقامت خطة مسبقة لبناء الرواية بدلاً من أن يتكشف من خلال التوتر الدرامي داخل الأحداث.

أما السرد فيتميز بالغنائية. فقد خفت جانب الصراع داخل الشخوص في تعاملها مع الواقع فلم نطلع على الأهواء التي تعصف بها وتشكل ملامحها الإنسانية في إطار المطلق إذ خلت من الصراع بين الإمكان والحلم.

حاضر موصول بالماضي، بحميمية

وتبدو الكاتبة مسكونة بالحس التاريخي فسعت إلى إقامة تواصل حميم بين الماضي والحاضر، فقد جسّدت المغارة مفاصل التاريخ الفلسطيني: «لقد مر التاريخ من هنا أمامي، يتبختر على حافة الوادي» فذكرت نبوخذ نصرّ البابلي والصليبيين وصلاح الدين وعين جالوت وهولاكو.

وتقول في موضع آخر من الرواية على لسان عبود بعدما أصابه الهذيان بفعل السم الذي نفثه ثعبان في جسده: «جدّي كنعان وقف على الحدود يمنع موسى وقومه من دخول البلاد، وحفيده يبوسيّ حارب ودحر الفراعنة والبابليين وردهم خاسرين وأنا فلسطيني صاحب المقلاع وحامل الحجر...».

وقد انطوت الرواية على مواقف أربعة، ففي الأول يلجأ الثائر إلى مغارة يتوارى بها من دوريات الإحتلال ويمكث فيها بضعة أيام ريثما يذوب الثلج ثم يلتقي (نفوذ) الفتاة البدوية التي تقيم في هذا

الجبل، غير بعيد من المغارة، وكان الدافع إلى هذا التعارف دخول إحدى شياه الفتاة إلى المغارة فتبعتها الفتاة، ثم تسعى جهدها في تأمين القوت له وينمو بينهما الإعجاب، وتخبره بأنها ترفض الزواج من إبن عمها حمدان، وقد كان ميلها إلى عبود بقدر نفورها من حمدان.

فإن حمدان ليس شخصية ثانوية ما دام له هذا التأثير في دفع الأحداث نحو التأزم ثم الحل. فقد رضي أخيراً بالتخلي من حقه في الزواج منها كما تقتضي التقاليد البدوية لقاء قدر من القطع الذهبية قدمها له والد (عبود)، فازداد نفور (نفوذ) منه، فقد شفع تفاهة الشخصية بالبخل، بيد أن الكاتبة خلعت عليه صفة السوء وجعلته رمزاً لكل منقصة، مما يعيد إلى الذاكرة قصص المنفلوطي وجبران خليل جبران، فإن هذا التصوير يجافي منطق الواقع، فليس في الحياة شخصية سيئة إطلاقاً ولا خيّرة دائماً.

وإذا كان القدر قد جمع بين عبود ونفوذ بسبب شاة فإن القارئ لا بدّ من أن يتساءل كيف تخرج هذه البدوية إلى الرعي في جو قارس زادته الثلوج برودة وحجبت فيه الكلأ عن الأرض؟ وإذا كانت شاة واحدة قد هربت من الحظيرة، فلماذا إذا أحجمت شياه أخرى عن أن تلحق بها والعهد بالأغنام أن بعضها يتبع بعضاً، ولماذا لم ينهض بعبء البحث عن الشاة أحد الرعاة ما دام البرد شديداً والثلج يكسو الأرض لأن مثل هذا الصنيع لا ينسجم مع تقاليد البدو؟ وكيف تغادر فتاة بدوية فراشها ليلاً وتقطع مسافة طويلة للالتقاء بفتى غريب؟ أغلب الظن أن الكاتبة قد استوحت هذه الصورة من المجتمعات الغربية.

ويتدخل القدر في الأحداث ثانية، إذ يعثر عبود على سيف ذهبي داخل المغارة قرب هيكل عظمي فيحمله إلى أهله ويفرج به ضيقتهم الشديد ويبدّل حالهم البائسة نعيماً وفقرهم ثراءً، ونحن نعلم أن السيف رمز القوة والكرامة، ولكنه بدا هنا رمزاً للدنيا، فقد جعل عبوداً ينسى المهمة التي أوكلت إليه بمقاومة الإحتلال وينصرف إلى شأنه الخاص مؤثراً إياه على شأن الوطن.

أما الموقف الثالث في الرواية فيقوم على زواج عبود من نفوذ وإنجاب البنين الذين حملوا راية المقاومة فاستشهد الإبن الأكبر.

وقد انتهت الرواية بمفاجأة دبّرها القدر أيضاً، فقد عثرت دورية على صورة عبود قبل خمسة وعشرين عاماً داخل الكهف الذي اختبأ فيه ذات يوم وكانت نفوذ التقطت له الصورة من آلة تصوير عجيبة «لها قدرة أن تعطي الصورة في الحال وبالألوان». أما كيف وجد عبود آلة التصوير هذه أو كيف وجدتها نفوذ فسؤال يحار القارئ في الإجابة عنه، إذ لم يجر لها ذكر في مستهل الرواية، فلم تقم الكاتبة بالتمهيد لهذه المفاجأة ولهذا كانت غير مبررة فنياً، وهي حيلة مكشوفة تفتق عنها ذهنها لتسوّغ اعتقال عبود وكأنها تقول للقارئ أن لا خلاص من الإحتلال إلا بمقاومته.

وقد قادتها الحماسة في معرض التنويه بالحجر خلال الإنتفاضة إلى أن تجعل النبي داود فلسطينياً

فتعتز بالحجر الذي استخدمه لقتل جوليت الجبار، وهو انتساب يخالف الحقيقة التاريخية. إذ تقول نفوذ مخاطبة زوجها: «..والحجر الذي رماه إبنك كان النبي داود قد وضعه في مقلاعه، والنضال إرث يأخذه الولد عن الوالد».

وكثيراً ما علا صوت الكاتبة على صوت الشخوص فهذه نفوذ تخاطب عبوداً في المغارة «على رسلك يا عبود.. الظاهر أن الوحدة والجوع بدلت عندك المفاهيم». وتقول له أيضاً وهي الفتاة الساذجة: «..فلا تحكم بالظواهر والإنسان محكّ الزمان». الأمر الذي يوقع الرواية في الإفتعال فضلاً عن تكرار المفاجآت.

وقد حاولت الكاتبة أن تضفي مسحة من الشاعرية على بعض المناجيات والحوارات فاعتمدت السجع مما أثقل التعبير وأوقعه في التكلف، ولو تخلت عنه لانطلقت عبارتها وأمكنها أن ترصد أطواء النفس رصداً أفضل، وذلك كقولها على لسان عبود يناجي نفسه داخل المغارة:

«ستكون أياماً سوداء.. ينقطع فيها الرجاء وتعتاد العيون رؤية الدماء، وتعتاد الآذان صرخات الإستغاثة والنداء.. فاهدأي يا سماء وتوقفي أيتها الرياح الهوجاء وأطلّي يا شمس بنورك الوضّاء لتكونوا جميعاً شهداء على الوفاء، فالوعد لا ينكث به سوى الجبناء».

إذ تقوم هذه العبارات على استبطان ذاتي وحسب، فلم تتطرق بها إلى صراع الشاعر في ارتباطها بالواقع الموضوعي.

ويتغلغل المكان في نسيج الرواية حتى ليبدو أحد الشخوص الرئيسة، وقد حملته الكاتبة دلالة رمزية موحية، ففي الجبل احتمى عبود بمغارة وشهد حبه لنفوذ وزواجه كذلك، وكان يعود إليه بصحبة أسرته كلما حطّت على كتفيه الهموم وبهظته بثقلها، فالجبل هنا رمز للنقاء، وكأن الكاتبة تقابل بينه وبين المدينة في إطار هذا التباين بين الصفاء الروحي والأهواء، ثم عاد إليه إبنه فلاح واحتمى بالمغارة نفسها يوم رفع راية النضال مواصلاً طريق والده الذي انصرف عنها حين اقتنى بعد فقر فأضحى كطائر خسر أحد جناحيه فضاقت به السماء وراح يدرج على أرض ضيقة حدودها السجن.

(رام الله)

* الكاتب محاضر في جامعة بيت لحم وهو أستاذ الأدب الفلسطيني والنقد فيها.

* رواية «جناح ضاقت به السماء»، صادرة عن «مؤسسة إبداع للنشر»، أم الفحم، 1995، 246 صفحة من القطع الكبير، صمم غلافها حسني رضوان، وهي الرواية الرابعة للكاتبة بعد «القافلة» و«الضلع المفقود» و«الأصابع الخفية».

خدعة مخطوطات البحر الميت

ثائر صالح

عرض كتاب:
The Dead Sea Scrolls Deception,
Michael Baignet and Richard Leigh, Jonathan Cape Ltd. 1991

صدر هذا الكتاب قبل أعوام ثلاثة في الولايات المتحدة الأمريكية وأثار اهتماماً واسعاً. وقد تُرجم إلى عدة لغات منها الألمانية والمجرية (وهي النسخة التي حصلت عليها). وهو أقرب إلى رواية بوليسية أو تحقيق صحفي يتناول موضوع إكتشاف المخطوطات ومصيرها، والتنقيبات التي أجراها العلماء في منطقة البحر الميت ودراسة وترجمة هذه المخطوطات من اللغات الأصلية والفرضيات التي وضعها المتخصصون حول الموضوع لتكوين صورة عن القمرانيين (معتقداتهم، علاقتهم باليهودية والمسيحية، دورهم في الإنتفاضات اليهودية ضد الحكم الروماني إلخ).

ويتمحور الكتاب حول دور اللجنة الدولية التي احتكرت دراسة وترجمة المخطوطات منذ البداية لحد الآن. ويحاول المؤلفان إثبات خطأ فرضية اللجنة الدولية بأنه ليس للمخطوطات أية علاقة مباشرة بالمسيحية، وكذلك خطل تصنيف الجماعة القمرانية ضمن الطائفة الأسينية، ويذهبان أبعد من ذلك حين يتهمان اللجنة الدولية بالخداع وتحريف الحقائق والتسويف في ترجمة ونشر المخطوطات، ووضع البحث العلمي للجنة في خدمة المجمع اللاهوتي ولجنة الكتاب المقدس البابوية وتوجيههما. ويفند المؤلفان الفرضية «الرسمية» للجنة الدولية حول الموضوع، ويبينان بأن المخطوطات كتبت في النصف الثاني من القرن الأول الميلادي وبعده، وإن الجماعة القمرانية ليست مجموعة منعزلة أو أسينية بالشكل الذي صوره فلافيوس وبلينيوس وفيلون وغيرهم من المؤرخين القدماء، بل هي جزء من الحركة «القومية» اليهودية التي إنتفضت ضد حكم الرومان «الوثني»، وهي بذلك أقرب إلى الزيلوتيين المقاتلين منها إلى الأسينيين المسالمين. والمثير في الأمر هو ما يتحدث عنه المؤلفان بصدد المساواة بين القمرانيين والكنيسة المسيحية البدائية ويسوع المسيح والقديس

يعقوب (أخو يسوع)، ومن جانب آخر يسلّطان الضوء على دور بولص الرسول في إرساله تعاليم المسيحية و«إنشقاقه» وإنفصاله عن الوسط اليهودي المتصلب وسط القمرانيين والكنيسة المسيحية البدائية.

إشكالية المخطوطات وتأريخ كتابتها:

يصر أتباع التفسير الرسمي (اللجنة الدولية) على أن المخطوطات كتبت في القرنين الثاني والأول ق.م، وتم إخفاؤها في 66 م إبان الإنتفاضة اليهودية ضد الرومان، وهي بذلك تروي أحداث عهد المكابيين وإحتلال پومپيوس لفلسطين عام 63 ق.م، وبذلك ليست لهذه النصوص أية علاقة مباشرة بالأناجيل والعهد الجديد، ومن أبرز ممثلي هذا الإتجاه دو فو R. de Vaux رئيس اللجنة الدولية، وكروس F. Cross وميليك J.T. Milik وغيرهم، في حين يؤكد باحثون آخرون (ممن حرموا من الوصول إلى النصوص الأصلية) بأن المخطوطات تروي أحداث القرنين الأول والثاني الميلاديين وبالتالي لها علاقة مباشرة بالأحداث الواردة في الأناجيل والعهد الجديد، ومن أبرز ممثلي هذا الإتجاه روبرت أيزنمان R. Eisenman وسسل روث C. Roth.

ما هو سبب هذا التناقض؟ من حيث محتواها تقسم المخطوطات إلى قسمين، النصوص التوراتية والتفاسير، والنصوص التي تصف الحياة الداخلية للجماعة القمرانية، ويأتي القسم الثاني في الأولوية من ناحية الأهمية، إذ تشرح مجموعة من المخطوطات تفاصيل تنظيم الجماعة ومعتقداتها وعلاقتها بالسلطة والطوائف الأخرى. عند الإطلاع على نصوص مثل لفافة الحرب أو القوانين الداخلية تتبلور أمامنا صورة معلّم الصدق (وهو مؤسس أو زعيم القمرانيين) الذي قتله الكاهن الشرير، ونجد نصوصاً أخرى تتحدث عن الكاهن الكذاب، وكذلك نلمس بوضوح مدى إيمان القمرانيين بقدوم المسيح (وهو معلم الصدق ذاته الذي قتله الكاهن الشرير)، ولكن كيف فسرت اللجنة الدولية هذه الأمور؟

جرى التأكيد على أن الكاهن الشرير والكاهن الكذاب هما نفس الشخص، وجرت محاولات لتشخيص هذا الكاهن الأعلى، وبما أن المخطوطات تصف أحداثاً وقعت قبل الميلاد، فلن يكون لها علاقة بالسيد المسيح قطعاً. غير أن أيزنمان لا يتفق مع هذا الرأي، فهو يطرح قصته على النحو التالي: معلم الصدق هو يعقوب ذاته (ويسميه يوزيبيوس يعقوب الصادق في مؤلفه «تاريخ الكنيسة») قائد الطائفة اليهودية القمرانية التي وقفت بوجه الصدوقيين الذين تحالفوا مع الحكم الروماني، لذا يقتله هؤلاء الصدوقيون بزعامة الكاهن حنانيا (الذي نصبه الحاكمون كاهناً) وهو الذي أسماه القمرانيون الكاهن الشرير. وبعد فترة ينتقم اليهود من الكاهن حنانيا عند اندلاع الإنتفاضة ضد الرومان عام 66 م. أما الكاهن الكذاب (بنظر القمرانيين بالطبع) فهو بولص الرسول الذي

انشق عن تعاليم الطائفة التي اتهمته بالتحريف والكفر بالناموس الموسوي، في حين نفى بولص ذلك. ونلمس في أعمال الرسل ما يشير إلى مثل هذه التهمة. فقد دفع بولص عن نفسه تهمة الكذب في رسالته الأولى إلى تيموثاوس 7:2 «الحق أقول في المسيح ولا أكذب» ورسالته الثانية إلى أهل كورنثوس 31:11 «الله أبو ربنا يسوع المسيح الذي هو مبارك إلى الأبد يعلم أني لست أكذب». وبذلك يكون بولص الرسول الذي لم يلتق أبداً بيسوع المسيح هو الذي أرسى تعاليم الدين المسيحي الذي نعرفه اليوم.

النقطة المثيرة الثانية التي يطرحها الكتاب إستناداً إلى أبحاث أيزنمان هي حل مشكلة تحديد موقع دمشق الواردة في مخطوطات قمران (المخطوطة الدمشقية مثلاً). إذ يستنتج بأن الموقع المعروف اليوم بقمران كان يسمى دمشق يومذاك، لا بل حتى دمشق التي قصدها بولص الرسول (التي وردت في الإصحاح التاسع من أعمال الرسل في الحديث عن تعقب شاؤول. بولص لـ «المسيحيين» وإصابته بالعمى الوقتي وظهور الرؤيا) هي قمران نفسها. زيادة على ذلك فإن بولص قضى ثلاث سنوات في «دمشق» بعد إعتناقه المسيحية حسبما ورد في رسالته إلى أهل غلاطيا «.. ثم رجعت إلى دمشق. ثم بعد ثلاث سنين صعدت إلى أورشليم لأتعرف ببطرس..» (الإصحاح الأول 17 ـ 18). وهي نفس فترة «الإختبار» لدى القمرانيين ومدتها ثلاث سنوات يقضيها القادمون الجدد الراغبون في الإنضمام إلى الجماعة. وبالمناسبة فإن تعبير «صعدت إلى أورشليم» مطابق للواقع، فالقدس تعلو قمران بألف متر ويزيد. غير أن حقيقة بناء القدس فوق تل مرتفعة تعني بالضرورة «صعود» كل من يرغب في الذهاب إليها. ويناقش آيزنمان ذلك بأن دمشق السورية كانت تابعة إلى وحدة إدارية رومانية أخرى، فبأي حق يصدر الكاهن اليهودي الأعلى أمراً بامتثال أشخاص مواطنين في دولة أخرى، وهو الشيء الذي منعته السلطات الرومانية على الدوام؟ إذن لا بد لدمشق الواردة في أعمال الرسل ومخطوطات قمران أن تكون تابعة إلى إقليم فلسطين إدارياً. وهذا التفسير يعطي حلولاً لعدد من المشاكل التي يواجهها الباحثون، دون أن نسقط الإحتمال الآخر وهو رمزية تعبير دمشق.

ويعالج الكتاب إشكالية القمرانيين. الأسينيين. المسيحيين الأوائل والعلاقة بينهم، ويخلص إلى أن الصورة الكلاسيكية المتكونة عن الأسينيين ليست دقيقة، إذ كانت أحكام فلافيوس مسيطرة لفترة ألفي عام. وقد أشار بعض المفكرين إلى العلاقة المحتملة بين المسيحية والأسينية، ومنهم أرنست رينان الذي ذكر في كتابه الشهير «حياة يسوع» (1863) بأن المسيحية هي أسينية ناجحة. غير أن تشخيص قمران كونها مركزاً أسينياً يثير بعض الإشكالات، منها تأريخية ومنها أثرية. مثلاً وجدت قبور تحوي هياكل عظمية لنساء وأطفال في مقبرة قمران، ومعروف أن الكتّاب الكلاسيكيين تحدثوا عن عزوبية الأسينيين. كذلك لو كانت قمران مركزاً أسينياً لذكر هؤلاء الكتّاب شيئاً عن

التقويم القمراني الشمسي الخاص الذي يختلف عن التقويم القمري المستعمل. قد ذكر فلافيوس أن للأسينيين علاقة طيبة بهيرودس في حين كان القمرانيون يعادون الحكام الأجانب والرومان. ومن الجدير بالذكر أن هيرودس أمر بتدمير قمران، فلماذا يفعل ذلك إذا كانت علاقته طبيعية بالأسينيين؟ ومن أهم الفروق الأساسية بين القمرانيين والأسينيين هو الطبيعة المسالمة للأخيرين على العكس من سكان قمران، التي تبدو للباحث بمثابة حامية عسكرية، وقد عثر فيها المنقبون على آثار ورشة حدادة كبيرة، والتي تستعمل عادةً لصنع السلاح. من جانب آخر فقد فتحت الأبحاث الأخيرة باباً جديداً لتصحيح الصورة عن تكون المسيحية، واعتبار الحركة المسيحية البدائية (قبل الإنقلاب البولصي) شأنها شأن القمرانيين حركة يهودية إنتفضت ضد الحكم الإستعماري الروماني.

وعلى أية حال يتعقب المؤلفان أتيمولوجيا بعض الكلمات مثل أسيني، التي وردت حصراً في النصوص اليونانية واللاتينية للمؤلفين الكلاسيكيين. فيذكر فيلون أن أصلها esscos اليونانية التي تعني «قديس»، osseotes القديسين. ويعتقد كيزا فرمش G. Vermes بأن أصل الكلمة آرامي وهو «اسايا» أي المعالجين ويربط ذلك باسم الطائفة المصرية المقابلة Therapeuta المعالجين. غير أن المؤلفين يذكران بأن ذلك محض افتراض. فالقمرانيون لا يطلقون على أنفسهم هذه التسميات بل يستعملون منظومة أخرى منها: محتتو أو مطبقو التوراة «موسي ها. توراه» وبشكل آخر «موسيم». ويتحدث أيبفانيس، أحد مؤرخي الكنيسة الأوائل، عن طائفة يهودية مارقة تعيش قرب البحر الميت، أسماها ossencs. ويقتبس الكاتبان قول آيزمان: «على العلم الحديث الإقرار بأن مصطلحات مثل أبيونيم، نوصريم، حاسيديم، صوديق إلخ هي تنويعات على نفس الموضوع. ومن الخطأ الفادح عدم تمييز إمكانية تبادل هذه المصطلحات مع بعض». ومن جانب آخر تدعو التسمية الأخرى التي أطلقها القمرانيون على أنفسهم إلى التفكير في موضوع آخر. فهم محافظو العهد «نوصري ها. بريت» وهذا يقودنا إلى أصل كلمة نصراني. ويقول الكاتبان أنه ليس لهذه الكلمة علاقة بمدينة الناصرة التي لم تكن قد وُجدت في ذلك العصر، بل ابتكر تقليد نشأة يسوع في الناصرة في فترة لاحقة.

الكنيسة الكاثوليكية ودورها:

يتميز الكتاب من بدايته حتى نهايته بتحميل الفاتيكان مسؤولية خاصة بصدد الحالة المزرية المتعلقة بالمخطوطات واحتكار حفنة من العلماء. القساوسة الذين يوجههم الفاتيكان. حق دراسة وترجمة ونشر (أو عدم نشر!) مخطوطات قمران. ويستنجد المؤلفان بحالة نشر جميع مخطوطات نجع حمادي خلال سنوات ثلاث فقط، لإثبات تعمد اللجنة الدولية تأخير نشر العديد من وثائق البحر الميت على مدار أكثر من أربعين عاماً انقضت منذ إكتشافها، خاصة تلك التي يمكن أن

تتسبب في «إحراج» الكنيسة أو في «تقويض» أسسها، من ناحية أخرى يبرر الكاتبان موقف الحكومة الإسرائيلية غير المكترث، برغبتها في عدم إستشارة الفاتيكان وتعقيد العلاقة معه (وقد تبادل الكرسي الرسولي وإسرائيل السفراء مؤخراً)، ولا يعير الكاتبان إهتماماً كبيراً بالإشكالية القانونية التي نجمت عن إستحواذ إسرائيل على المخطوطات التي كانت بحوزة الحكومة الأردنية قبل حرب عام 1967 في القدس الشرقية.

علاوة على ذلك يتجاوز المؤلفان الموضوع للخوض في تحليل شخصية بولص الرسول، ويفردان فصلاً خاصاً عنوانه: «ماذا كان القديس بولص، عميلاً للرومان أم مخبراً؟». وعلى الرغم من أهمية الفصل بين الموضوعية العلمية والأمانة التاريخية من جهة وبين العقائد الدينية من جهة أخرى، فإن إستفزاز مشاعر المؤمنين (مسلمين أو مسيحيين أو يهود أو أتباع أي دين آخر) هو أمر لا يخدم العلم والموضوعية ولا يخدم قضية التسامح التي طالما رددها الغربيون تحت مصطلح Tolerance في مقابل التعصب الديني والأصولية. إن احترام الرأي الآخر والتسامح الديني أمر يجب أن يسري دون إحتكار الحقيقة أو إحتكار «الإله» من قبل أي شخص كان!

ومع كل هذا نعتقد بأن الكتاب، على الرغم من تعصب مؤلفيه وعدم إتفاقنا مع بعض الإستنتاجات الواردة فيه، عمل قيّم يستحق الإهتمام، إذ يسلّط الضوء على سبل حل العديد من الإشكالات التي لا تزال قائمة منذ ما يقرب من ألفي عام، ويوضح، في أسلوب صحفي، القصة المثيرة لمخطوطات البحر الميت.

* المؤلف: كاتب عراقي يعيش في بودابست/ هنغاريا.

رسالة القدس

(من خالد درويش)

سجال ثقافي.. تكريم «إبداعي»..

في الوقت الذي عجزت فيه الدوريات الفلسطينية، اليومية منها خاصة، عن إقتراح صحافة ثقافية جيدّة، تعهدت جريدة «الأيام» الصادرة في رام الله، ومنذ أعدادها الأولى، تعهدت بنشر مادة ثقافية غنية ومتنوعة، لتساهم بذلك في تنشيط الحياة الثقافية وتغذيتها.

على صفحات «الأيام» إندلع خلال الشهرين الماضيين سجال قصير، فيه من المرارة وفيه من الحدة، إندلع بين أقلام العائدين المجربة والمصقولة. أقلام كأنها مأخوذة بما يشبه «صدمة العودة». عودة ناقصة إلى وطن لم يكتمل، بشروط منقوصة، ضربت على إحساس خيبة خفية صارخة بين حلم العودة والتحرير، وبين واقعها.

مراجعة للمواقف، للجذر الثقافي.. إحساس طاغ بمطلب «الإجتهاد، الإجتهاد الذي يحتمل الخطأ.. الإجتهاد الذي يساوي الخروج عن الإجماع، الإبتعاد عن كل ما هو مأمون ومجرّب» كما كتب الشاعر غسان زقطان في العدد الثامن (1996/1/1) تحت عنوان «إقتراح مختلف» مأخوذاً بأجواء دعوته في «الأيام» (العدد الأول 1995/12/25) إلى «حماية المنفى» متسائلاً «هل للأشياء (لما نرى ولما نعيش) طعم الحقيقة؟».

أجواء رفضوية لأقلام عائدة خيّمت على زاوية «دفاتر الأيام» كأن «الآخر الإسرائيلي.. يجب أن يبقى مرفوضاً ثقافياً حتى لو اضطررنا للتسوية معه سياسياً.. في هذا السياق يلوذ خليل السواحري إلى المثقف المصري والزميل السوري مستنجداً، داعياً إلى «حماية الحلم» عن طريق رصد «الغزو الثقافي» واصفاً ثقافة الآخر.. بالثقافة الأمريكية الملفّقة؛ وبلهجة الرجاء الضارعة

يوجه السواحري دعواته إلى «المثقف المصري المناضل سعد الدين وهبة» ورئيس إتحاد الكتّاب العرب في سوريا، علي عقلة عرسان، الذي «بدأ يستشرف المعركة قبل أن تبدأ».

الشاعر زكريا محمد تناول في «الأيام» (30/1/96) «نفسية الخسران»، يكتب: «أنا دائماً مع الخسران، مع الضعيف».. «كلما حصل إنشقاق في حزب كنت أنشق مع المنشقين الخاسرين».. ثم ينتهي إلى تأكيد رغبته في التماهي مع القوة: «..أنا مربوط بعدوي بسلاسل من جهنم.. فإما أن أكون صورته في المرآة، وإما أن أكون ضحيته».

وكان يحيى يخلف قد كتب في الزاوية ذاتها دعوته إلى الدول العربية للإعتراف بأن «الكتابة مهنة»، إذ أن الكتابة عندنا «هواية» و«الدافع الوحيد للكاتب العربي هو الجنون الفني... ولولا الجنون الفني لانقرضت الكتابة العربية منذ وقت طويل». كلمات يخلف حفلت بمضمون دعوة إلى «تفريغ المبدع» و«يجب أن تتوفر للمبدع حياة مترفة وأنيقة وهادئة» كما نقل من غابرييل غارسيا - ماركيز.

واشتكى الدكتور علي جرباوي في «الأيام» (6/1/1996) من «غلبة السياسي على القيم المجتمعية حتى تسيّس الفلسطينيون حتى العظم.. وغدت السياسة.. مدخلاً للنجاح».

الإحتقان المحتدم انفجر، وكانت المناسبة إقامة «إتحاد الكتّاب الفلسطينيين» حفلاً تكريمياً لنفسه وبنفسه، حفلاً جماعياً في رام الله، إرتجالياً عشوائياً لبعض ممن ماتوا ولبعض لا زال على قيد الحياة، لكبار وصغار، معروفين وغير معروفين، ولم تكن معايير التكريم الإبداعي إبداعية، وفوق هذا تمّ الإحتفال برعاية «مكتب المؤسسات» التابع لرئاسة السلطة.. كأن أجواء ما سبق دفعت الكاتب حسن البطل («الأيام» 8/1/96) إلى إلقاء حجر في بركة غير هادئة لـ «المثقف والسلطة» ساخراً: «في موسم هجرة التلم الفلسطيني من الفصيل الفلسطيني، عاود بعض المبدعين موضوعه الأزلي: موقع الثقافي من الموقع السياسي، ونادى أحدهم بمشروعية الثقافي رقيباً أخلاقياً على السياسي، ألح أحدهم إلى مسؤولية السياسي في توفير الإمكانات للثقافي، لينصرف - أخيراً - إلى ملعب الإبداع بكامل طاقته».

الثقافي، عند حسن البطل هو «الأدبي «المجرد»، فكيف يريد الثقافي دور «الرقيب» على السياسي، في حين أن دور «الحسيب» السياسي على الثقافي أقوى بمرّات ومرّات، حتى أن الثقافي يشكو للسياسي سوء الأحوال، وشحّة المال، ويدعوه إلى جزيل الدفع، للإنصراف إلى الإبداع!».

ويتعرض البطل في زاويته اليومية تحت عنوان «الدلع الثقافي» لـ «حادثة» التكريم بلهجة لاذعة في سخريتها.. في هذه الأثناء قام السياسي بتشريف الثقافي، فنال من «إتحاد الكتّاب» ميدالية ذهبية وشهادة تقدير على جهوده في إنجاح الإحتفال؟

عن أي إحتفال نتحدث؟

عن أي «إتحاد كتّاب» نتحدث؟

«لمكرمة أم لتكريم». عنوان تساءل تحته زياد عبد الفتاح في («الأيام» 1996/1/9): «من الذي يكرّم ومن هم المكرمون ولماذا هم المكرمون وما هي المقاييس؟» وخلص إلى الإستنتاج «.. بدون حيثيات نقدية تصبح شبهة الشللية واردة، بخاصة وأنه قد يكون من بين المكرمين، من هم بحاجة إلى سنوات لا يعلمها إلا الله كي يبلغوا سنّ الرشد الإبداعي وقد لا يبلغوه».

ولم يتخلف خليل السواحري عن الركب، فراح يتساءل («الأيام» 1996/1/11) عن أسباب عدم تكريمه شخصياً، حيث أنه شغل «منصب أمين عام إتحاد الكتّاب الفلسطينيين في الخارج، في هيئته الإدارية الأولى».

وكأن السواحري لم ينتبه إلى أمر ذي مغزى، فعاصفة الجدال هبّت خارج صفحتيه الثقافيتين الأسبوعيتين، لكنه اغتنم الفرصة ليس إلاّ من جانبه شبّه يحيى يخلف نفسه «بالسنّور» الذي يفضل الموت برصاص الصيّاد «المترصد» على أن يلوث فراءه الأبيض بوحل المستنقع. وما لبثت الأقلام الثقافية أن سايرت يخلف، وقامت بتطويق الجدال.. ربما إلى حين.. وكأن حسن البطل كان مثل «الظربان» في حلق السنانير الثقافية.. فعلى السياسي أن يجتاز المستنقع، وعلى الثقافي أن يحافظ على بياضه الناصع!

بيارق وفوانيس وحلوى..

كاد التراث الوطني الفلسطيني - المادي والشفوي - يندثر بإنقطاع الأجيال الشابة عنه منذ عام 1948 ونتيجة للإحتلال الإسرائيلي الذي عمل على طمس الهوية الثقافية للشعب الفلسطيني من خلال دأبه على تخريب ذاكرته ومصادرة تراثه.

لذلك كان حرص السلطة الوطنية الفلسطينية - ممثلة بوزارة الثقافة - على إحياء التراث الحضاري الفلسطيني وتجديد الذاكرة، من خلال فعاليات وأنشطة ثقافية مختلفة أقامتها الوزارة في المدن الفلسطينية ذات القصبات (الأسواق المسقوفة) كالقدس ونابلس وغزة والخليل.

إستلهمت الفعاليات التي أقامتها الوزارة خلال شهر رمضان، بالتعاون مع المراكز والمؤسسات الثقافية في المدن، التراث الشعبي الذي كان يمتاز بحيوية خاصة في ساعات ما بعد الإفطار، حيث كان الصبية يحملون الفوانيس ويعبرون الأزقة والحواكير إلى مركز المدينة مرددين الأغاني الشعبية. وهناك، في مركز المدينة، كانت تعرض المشاهد المسرحية العفوية، حيث يوجد الحكواتي وصندوق العجب والمسحراتي وخيال الظل والفرق الصوفية ببيارقها وطبولها وأدواتها الموسيقية النحاسية.

ففي مدينة الخليل - مثلاً - ورغم الجو الإحتلالي، كان لرمضان هذا العام نكهة خاصة بفضل الفعاليات الثقافية ومشاركة الناس فيها على مدار أسبوع 4 - 96/2/11. وبدأت الإحتفالات بتكريم

أمهات شهداء الحرم الإبراهيمي واختتمت بـ «الزفة الخليلية» وتوزيع الشهادات التقديرية على الفرق المشاركة. وكان ثمة زجل ورسم للأطفال وقراءات أدبية وعروض مسرحية وليالٍ صوفية وذكر المولد النبوي الشريف وعروض للمسحراتي في كل مساء. ومن أجمل المشاهد التي تكررت كانت مسيرات المشايخ والأطفال في الليالي الصوفية بالفوانيس والبيارق والطبول إلى ساحة الإحتفال. أما الحلوى الرمضانية من زبيب وقطّين وملبن وتمر والتي كانت يتناول من يرغب من الزوار طيلة ليالي الإحتفالات كانت تمنح هذه الليالي ألفة ورونقاً خاصاً.

إضافة إلى الاحتفالات الرمضانية المركزية وانسجاماً معها، قام مسرح «الحكواتي» في المدينة المقدسة باقتراح خدمات ثقافية وفنية لمواطني المدينة بإقامة أمسيات رمضانية ترفيهية بالتعاون مع «مركز القدس للموسيقى العربية».

ففي ليلة 1/28 حفلت أمسية «فوانيس القدس» بفقرات زجل جميلة من الشعر البدوي لعوض أبو حديد وقدم الحكواتي عدنان العويوي مقطعاً من «ملحمة الزير سالم» و«تغريبة بني هلال» وشارك أيضاً مصطفى الكرد ومحمود شقير وسميح فرج وخليل أبو عرفة وعزت الغزاوي وغيرهم بمساهمات غنائية وأدبية وفنية. ثم تناول الحاضرون حلويات رمضان الشهية.

في أريحا، وبرعاية وزارة الحكم المحلي ووزارة السياحة والآثار، قدمت «فرقة المجد» النصراوية للفنون الشعبية، على مسرح «مركز الثقافة والفنون»، حفلة رقص وغناء شعبي ليلة 2/7. وفي مساء اليوم التالي قدمت فرقة صمود بيرزيت عرضاً فولكلورياً أدهش الجمهور الريحاوي الذي استمتع خلال أيام الشهر الفضيل بمشاهدة عروض فنية أخرى، منها مسرحية «دمقراطي بالعافية» التي كانت لاقت إقبالاً جماهيرياً في رام الله والقدس، وهي من تحقيق محمود شقير ووليد عبد السلام وزهير النوباني وآخرين.

المعرض العربي الأول

سنوات طويلة وثقيلة مرّت ومدينة القدس تعاني من حصار عسكري يشل دورها الريادي - كعاصمة - في إثراء وتطوير حضارة الشعب الفلسطيني، وتعاني من حصار سياسي يعزل المدينة عن حضارة الناس، العرب والمسلمين منهم خاصة. من هنا تأتي أهمية المعرض العربي الأول الذي نظمه في 30/ك2/1996 «مركز الواسطي للفنون» بمساعدة «المركز الثقافي الفرنسي» في القدس.

ولأن الإحتلال يعي دلالات هكذا فعالية، أرسل قواته لتحول دون إفتتاح المعرض، الذي كان مقرراً أن يكون برعاية وزير الثقافة الفلسطيني، ياسر عبد ربه، ومسؤول ملف القدس فيصل الحسيني.

ونتيجة لاحتجاج إدارة «مركز الواسطي» والمثقفين المعنيين، وتدخل فيصل الحسيني لدى الجهات الإسرائيلية، ومنها وزير الشرطة، تحققت الرغبة في الإفتتاح بعد مرور ساعات على الوقت المقرر لذلك.

إحدى وثلاثون لوحة/ حفر ورسم على ورق، طباعة حرير، رسم على جلد وقماش وورق بردى، إكريليك وحبر صيني / لواحد وثلاثين فناناً معاصراً من فلسطين، المغرب، تونس، مصر، العراق، السودان، سوريا والجزائر - هي جزء من المجموعة الدائمة لمتحف «معهد العالم العربي» في باريس.

تفتح لوحات المعرض نافذة يطل منها المشاهد على بانوراما الفن العربي المعاصر (أنجزت اللوحات خلال العقود الثلاثة الأخيرة) بما فيه من إنسجام أو مواجهة. فالخط الواقعي والجو التجريدي، العلاقة السوريالية بين الكتل والمناخ الأيقوني، الألوان الصارخة المحققة بريشة عنيفة وإشتقاقات الأزرق الهادىء بخطوط إنسيابية تشكل تنوعاً يعكس تنوع العالم العربي والإشكالات التي يعيشها كما تعبر عن تنوع وإشكالات اللحظة الراهنة بتداخلاتها.

من جانب آخر، فإن وحدة هذه اللوحات في إطار معرض تشكيلي - هو الأول من نوعه - في المدينة المقدسة، يساهم في محاولات «ترميم» الوحدة العربية العامة، على الأقل في مستوى الإحساسات الفنية.

ولكي يعطي المعرض - الذي نتمنى عرضه في باقي مدن فلسطين - صورة واقعية لحركة التشكيل العربي المعاصر، تم إختيار اللوحات المقترحة على أساس تنوع مصادرها الجغرافية ووفق معايير الجمال الفنية ونوعية البحث التشكيلي. وحيث أن المعرض المقترح هو معرض عربي لفنانين عرب نتمنى على إدارة «مركز الواسطي» توخي صوابية اللغة العربية في بطاقات الدعوة وملصقات الإعلان حتى لا تقع في الخطأ الذي اقترفته في الدعوة للمعرض الذي أقيم في القدس.



ليانة بدر، اليونسكو والمدن القديمة

منحت مؤسسة «دور النشر النسائية البريطانية» الكاتبة الفلسطينية، ليانة بدر جائزة «المرأة في عالم النشر» على روايتها «عين المرآة» الصادرة مؤخراً بالإنجليزية.

«عين المرآة» إحدى أربع روايات لأربع عربيات (حميدة



* غلاف النسخة الإنجليزية من «عين المرآة» *

نعنع من سوريا، هدى بركات من لبنان، عالية ممدوح من العراق والفلسطينية ليانة بدر) نشرت ضمن سلسلة بعنوان «كتابات نسائية عربية» تساهم في إطاحة المفاهيم الغربية الجاهزة عن المرأة العربية بخاصة وعن المجتمع العربي بصورة عامة.

«عين المرآة» هي ثالثة روايات الكاتبة التي تترجم إلى الانجليزية بعد «بوصلة من أجل عباد الشمس» ـ (لندن 1989) و«شرفة على الفاكهاني» وهي عبارة عن قصة طويلة ترجمت ونشرت في نيويورك.

تستلهم «عين المرآة» وقائع الحرب الأهلية في لبنان وبخاصة حصار مخيم تل الزعتر الفلسطيني، حيث كانت البسالة في مواجهة الإبادة.

جاء في مقدمة ناشر الرواية: «...وباستخدام فسيفساء من شهادات أهل «تل الزعتر» ووثائق وشهادات أدبية تقدم الكاتبة كتابة جديدة للتاريخ الفلسطيني من وجهة نظر نسوية». وكتب الناقد البريطاني المعروف أمر حسين في ملحق «تايمز» الأدبي: «هذه الرواية هي الأفضل والأشجع، دون شك، بين هذه الروايات الأربع، فهي تزدهر بسرد روائي عظيم ونثر شاعري غني».

وترى ليانة بدر في الجائزة «إنتصاراً ثقافياً للكاتبات العربيات الأربع» و«إنتصاراً فلسطينياً وعربياً على الجبهة الثقافية ـ الإبداعية».

وتجدر الإشارة إلى أن الجائزة التي استحقتها ليانة بدر وزميلاتها، تمنح سنوياً للإبداع والكشف الروائي في حقول جديدة، في الثقافات الإنسانية والإنجازات النسوية.

* إستنكر المشاركون في «المؤتمر الدولي لبلدان المتوسط» الذي عقد في مدينة لارنكا القبرصية بين 26 ـ 29/ 1/ 1996 تحت عنوان «الأدب والآثار الوطنية»، استنكروا تعرّض الآثار الوطنية ومنها الفلسطينية للتدمير نتيجة الإحتلال والحروب والكوارث، وطالب المؤتمرون منظمة اليونسكو بدعم المشاريع التي تحفظ الآثار الوطنية في بلدان حوض المتوسط.

يعتبر هذا المؤتمر الذي رعته اليونسكو و«الرابطة الدولية للقلم» بمثابة نواة لمؤتمر دولي أكبر

سيعقد في قبرص خلال العامين القادمين.

وقدمت للمؤتمر أوراق متخصصة ناقشت البعد الفلسفي والأدبي للآثار الوطنية.

في هذه الأثناء زار وفد من منظمة اليونسكو مدينة بيت لحم من أجل إعداد مخططات لترميم بيت لحم القديمة، وستنظم اليونسكو خلال شهر آذار معرضاً للصور الفوتوغرافية لبيوت المدينة وأحيائها القديمة. وسينتقل المعرض بعد عرضه في جامعة بيت لحم لعرضه في عواصم مالية.

* إنسجاماً مع قرارات الشرعية الدولية واستجابة لجهود الأمانة العامة لجامعة الدول العربية، تعهدت جمهورية الصين بدعوة مسؤول ملف القدس بالسلطة الوطنية الفلسطينية، فيصل الحسيني، ليمثل المدينة في المؤتمر العالمي الخامس للمدن القديمة.

كانت بلدية مدينة كيسيان الصينية التي تستضيف المؤتمر من 9-1996/9/13 قد وجهت الدعوة إلى رئيس بلدية المدينة الإسرائيلي، إيهود أولمرت، ثم ما لبثت أن اعتذرت عن الخطأ وصححته بدعوة فيصل الحسيني.

وتبذل السلطة الفلسطينية مساعي من أجل إضافة بيت لحم إلى قائمة المدن المشاركة ومنها الجزائر، عمان، بغداد، القاهرة وفاس.

وتجدر الإشارة إلى أن أريحا-وهي أول مدينة يقيمها الإنسان على الأرض- غابت أو غيّبت عن المؤتمرات الأربعة التي عقد أولها في طوكيو عام 1987.. ربما لأنها مدينة «ملعونة» في التراث التوراتي اليهودي.. أم لأنها تدحض بعض الإدعاء الصهيوني بأحقية اليهود بهذه الأرض، حيث كان بناتها الأوائل الكنعانيون- أجداد الفلسطينيين.

رسالة غزة

(من عبد الله تايه)

مسرحية «العنب الحامض» في مركز رشاد الشوّا الثقافي

على أنغام صوت المطرب الراحل محمد عبد الوهاب في صالة «مركز رشاد الشوا الثقافي» انتظرت العرض المسرحي لمسرحية «العنب الحامض» من تأليف الكاتب المسرحي البرازيلي «غيليرميه فيجو بريدو» للمخرج المسرحي خليل طافش. هذا العرض الذي تمّ بالتعاون بين وزارة الثقافة ومؤسسة بسمة للثقافة والفنون.

افتتح العرض الأول يوم الخميس 1996/1/11 واستمر عرض المسرحية أربعة أيام متوالية وشارك في العرض سمر عوض الله في دور «كلايا» زوجة الفيلسوف، وجيلان الشيخ في دور «ميلتا» أمة الفيلسوف، وسعيد البيطار في دور الفيلسوف «اكسانتوس»، وناهض حنونة في دور «أيسوب» الباحث عن الحرية، وجواد حرودة في دور البطل «أغنوستوس»، وأسامة حنونة في دور «الحبشي» الخادم الجلاد. صمم الديكور وأشرف عليه الفنان إبراهيم المزين في حين كان مساعد المخرج نعيم نصر واشترك طاقم من الفنيين والمهنيين لإنجاح هذا العمل المسرحي. فهندسة الصوت لسمر الفصيح وهندسة الإضاءة لحامد أبو زور والموسيقى مختارات عالمية. والملابس من أزياء «شيرين». نفذ الديكور إسحق الغازي. إدارة منصة وإكسسوار إبتسام. واستمر عرض المسرحية حوالي ساعتين ونصف الساعة.

جاء عرض «العنب الحامض»، هذه المسرحية العالمية بعد عدة نصوص مسرحية عرضت في القطاع معظمها كانت عروضاً لنصوص محلية. فالمسرح الفلسطيني في قطاع غزة حركة ناشئة وطموحة، وهذا الإتجاه بعرض مسرحية عالمية هو رغبة من المخرج في أن يعرض على جمهورنا المحلي

عملاً مسرحياً راقياً ليطلع بدوره على المستوى الرفيع الذي وصل إليه المسرح. واختيار هذه المسرحية بالذات، التي تكرّس التطلع إلى الحرية والإصرار عليها، هو إختيار يتناسب مع الظرف الموضعي لنا. والإنحياز لها كان إنحيازاً عنيداً لرغبة إنسانية متأصلة في طلب الحرية، دون أن تهمل المسرحية العلاقات الثنائية الإنسانية بين «الفيلسوف» وزوجته، بين ميلتا وسيدها، بين الفيلسوف وكبريائه. فالفيلسوف «أكسانتوس» يحاول الهروب من كل الضغوط التي وقعت عليه ليخلي سبيل خادمه «أيسوب»، هذا الخادم الذي هو في الحقيقة العقل المدبّر والفكرة الصائبة التي تنقذ الفيلسوف من مازقه المتكررة حيث يتضح أن هذا الفيلسوف الثري المصرّ على استعباد خادمه هو فيلسوف يستعذب بقاء «أيسوب» تحت إمرته، ليس حباً في استعباده فقط ولكن حباً في أن يظلّ يمده بأفكار التخلص من مازقه فينسب الحلول لنفسه، ويظهر لتلاميذه الحلول الصائبة التي يسرقها من أفكار عبده.

هذا العبد الذي يصر إصراراً لا رجعة فيه على أن ينال حريته ولكن بشرف. رغم وقوع زوجة الفيلسوف في حبه إلا أنه عزف من كل شيء باستثناء البحث عن حريته بطرق فاضلة وصادقة وأمينة حتى يكتشف الناس حقيقة العبد الذي يحفظ أمثولات عديدة وحكايات متعددة ويرددها كلما حدث مأزق أو واجه الفيلسوف بقضية ما. هذه الأمثولات والحكايات ترد على ألسنة الطير والحيوان وتذكّرنا بإبن المقفع في «كليلة ودمنة» وعرف الناس أن ما يردده الفيلسوف ما هو إلا رجع صدى لعبده «أيسوب» الذكي الباحث عن حريته، فيضغطون على «أكسانتوس» الفيلسوف من أجل إطلاق عبده أيسوب ومنحه الحرية.

إن الوصيفة «ميلتا» تحب الفيلسوف وتميل إلى الزواج منه وطوال الوقت تأمل أن تفر زوجة الفيلسوف مع أيسوب الخادم لتتزوج من سيدها لكن دون جدوى. وتحرص على تحقيق رغبتها في الإقتراب من الفيلسوف المشهور كي تصبح مشهورة ولم تهتم لتطلعات «أيسوب» في الحرية والإنعتاق. والممثلة سمر عوض الله في دور «كلايا» زوجة الفيلسوف تمثل دور المرأة الأرستقراطية والإنسانية المتطلعة إلى مجموعة من المثُل والقيم الإنسانية الرفيعة فتفتقدها في زوجها الفيلسوف الذي يأتيها بالعبد «أيسوب» هدية لها، ويتحول نفورها من العبد القبيح المنظر إلى إعجاب بحكاياته ورواياته وأمثاله. وتحاول إنقاذه من العبودية بل والهرب معه. لكن العبد يرفض الفرار. وفي النهاية يضطر الفيلسوف تحت ضغط أهل المدينة أن يطلق الحرية لأيسوب الذي أنقذه من وعده بشرب ماء البحر حين اقترح عليه «أيسوب» أن يقول للناس بأن يفصلوا ماء الأنهار عن البحر حتى يشرب البحر. هذه الفكرة التي أنقذت الفيلسوف من وعده وفي الوقت نفسه كشفت أمام الناس أنه ليس صاحب الفكرة إنما هي فكرة أيسوب، فرأوا أنه يستحق الحرية.

وحين قال المخرج خليل طافش أن «المشاكل التي مرّ بها مسرحيونا في داخل الوطن والشتات لم

تشكّل حتى اللحظة خصوصية مسرحية يمكن أن تعرف بالمسرح الفلسطيني سيما وأن الفعل المسرحي أو الخطاب المسرحي ارتبط، وما زال، بالخطاب السياسي المباشر ومنهم من حوكم وما زال من خلال هذا الفهم. ولأن السيد المسرح ظلّ وسيبقى يبحث في الإنسان والطبيعة، وبكل تفاعلاتهما، فكان من الشرعي بمكان أن يجند المسرح كل طاقاته لخدمة إحدى القضايا الأكثر عدالة والأكثر تعقيداً في هذا القرن ويصبح شريكاً في التوجه التعبدي والتحريضي للخطاب السياسي وبهذا نال ما نال السياسي والثوري من القمع». ويتابع المخرج: «وبحكم ذلك القمع وواقع التوزع الجغرافي كان عدم التأصل بين الحلقات الفاعلة في «المسرح الفلسطيني» والتي حالت دون تراكم التجربة واكتسابها لخصوصية مميزة. إلا أن المسرح الفلسطيني ظلّ يصارع سواء في داخل الوطن أو في الشتات للحفاظ على وجوده».

إن مسألة توفر الإمكانيات اللازمة لبناء حركة مسرحية فاعلة ونشطة هي شيء جوهري تخلق جمهوراً يتذوّق المسرح ويتفاعل معه بوصفه أداة من الأدوات التثقيفية وأحد فروع الفن والإبداع إن لم يكن من أصعبها.

إن العناء الذي بذله الممثلون لتقديم هذا النص العالمي بلغة فصحى لا يخفى سيما وأن الجمهور اعتاد على إستقبال الفن المسرحي بغير الفصحى، مع ذلك فإن جودة النص، والجهد المبذول في ترجمته على خشبة المسرح، إخراجاً ولغة وحركة وأداة، لفتت الإنتباه إلى أن الفصحى تظلّ هي القادرة على توصيل المعاني والأفكار والإرتقاء بالمتلقي إلى مستوى فني جاد وهادف.

وفكرة تقديم مسرحيات عالمية مختارة قد تكون وسيلة لتنشيط الحركة المسرحية وخلق جمهور يهتم بالمسرح ويرتقي بنظرتنا إلى هذا الفن العالي لكي نطوّر أدواتنا وقدراتنا لنخلق حركة مسرحية محلية جادة تشجع كتابنا على الكتابة المسرحية. وإن الحاجة لإقامة دور للمسرح تقام فيها العروض المسرحية هي من ضمن ما نأمله ونتطلع إليه. إنها إحدى نواقص كثيرة في البنية الثقافية.

مهرجان مؤسسة الجنوب للعمل الثقافي والمسرحي

قليلة هي النشاطات الثقافية الموجهة لأطفال بلادنا، وقد انتبهت إلى هذه الظاهرة «مؤسسة الجنوب للعمل الثقافي والمسرحي» والتي ترى أن برامج الأطفال من ضمن أولويات الإهتمام لديها، فأقامت هذه المؤسسة أمسية يوم الجمعة 1996/1/26 في القاعة الرئيسية لـ «مركز رشاد الشوا الثقافي» حضرها عدد كبير من الأطفال وذويهم. هؤلاء الأطفال الذين جاؤوا في هذه الأمسية الرمضانية ليشاركوا ويشاهدوا هذا الحشد الكبير. وقد ألقى الإقتصادي محمد السحال كلمة حيّ فيها جهود «مؤسسة الجنوب» ودعا للإهتمام بتربية وتنشئة الأطفال في بلادنا تربية وتنشئة

تتناسب مع الظروف التي نمر فيها. وتحدث العميد مازن عز الدين من مفوضية التوجيه المعنوي والفكري عن علاقة طفل الخارج بطفل الداخل حيث صاغ الطفلان ملحمة وطنية من الكفاح والتعاون والتعاضد. وتحدث مصطفى النبيه مدير «مؤسسة الجنوب» عن الجهود التي تبذلها المؤسسة في مجالات الإرتقاء بطفلنا واكتشاف المواهب الفنية لديه وتشجيعه على الإستمرار والإبداع. ثم قدّمت عروض متعددة ومختلفة شاركت فيها مجموعات من الأطفال بعدد من الأغنيات والرقصات والأشعار. كما قدّمت فرقة «مؤسسة الجنوب للفنون الشعبية» فاصلاً من الدبكة على أنغام الموسيقى الشعبية. وعرضت الفرقة مسرحية شارك فيها عدد من الأطفال.

معرض للصور السويسرية الفوتوغرافية

غصّت قاعة «مركز رشاد الشوا» بجمهور من المهتمين والفنانين والكتّاب والمثقفين والإعلاميين الذين جاؤوا لحضور إفتتاح معرض الصور الفوتوغرافية السويسرية الذي تمّ يوم الإثنين 1/29. وقد تمّ هذا المعرض بالتنسيق بين وزارة الثقافة والمؤسسة الثقافية السويسرية «بروهلفسيا» حيث تمّ عرض 150 لوحة التقطها 90 مصوراً للصور الفوتوغرافية السويسرية، والتي تمثل تطوّر هذا الفن منذ العام 1840 حتى الآن. وتمّ الإفتتاح بحضور وزير الثقافة الفلسطيني، ياسر عبد ربه وممثلة المكتب السويسري لدى السلطة الوطنية الفلسطينية د. أنيك. وتمّ إفتتاح المعرض بكلمة للشاعر أحمد دحبور، مدير عام وزارة الثقافة. وألقى وزير الثقافة ياسر عبد ربه كلمة مقتضبة شكر فيها المؤسسة السويسرية التي تقيم هذا المعرض في غزة، وشكر كل الذين ساهموا بإنجاح هذا المعرض، ودعا إلى توثيق الروابط الثقافية والفنية مع كل الدول الصديقة.

وضمّ المعرض صوراً لمعروضات مختلفة تبين الأحداث التاريخية وصور البشر النصفية التقليدية وصوراً عن الحرب الأهلية ولقطات مضحكة وصوراً إيحائية وعرضت صور للسرد التسجيلي عن الحرب الأهلية في إسبانيا وصور للحرب العالمية الثانية لبعض المصورين المعروفين.

حفل إفطار للكتّاب في غزة

أقام «إتحاد الكتّاب الفلسطينيين- فرع قطاع غزة» حفل إفطار جماعي لأعضاء الإتحاد في قاعة فندق «كليف» على شاطىء المتوسط على شرف الأعضاء المنتسبين الجدد الذين تم قبول عضويتهم في الإتحاد وهم 24 عضواً. وبذلك بلغ عدد أعضاء إتحاد الكتّاب، فرع قطاع غزة، 78 عضواً. وقد حضر الأستاذ أحمد عبد الرحمن، الأمين العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، هذا اللقاء كما حضره

الشاعر أحمد دحبور والكاتب عبد الكريم السبعاوي. ورحب عبد الله تايه، نائب رئيس إتحاد الكتّاب الفلسطينيين، بالضيوف وبالأعضاء القدامى والمنتسبين الجدد وتمنّى أن يكونوا فاعلين في تقوية الجبهة الثقافية الفلسطينية والإنسانية في ظل المتغيرات السياسية الجديدة، وقدم القاص زكي العيلة منجزات الهيئة الإدارية الجديدة خلال الشهور الماضية. ثم تحدث الأخ أحمد عبد الرحمن عن دور الثقافة في المرحلة الحالية وتجربة الأمانة العامة في الخارج وطموح ربط إتحاد الكتّاب في فلسطين بفروع الخارج وبالكتّاب الفلسطينيين أينما كانوا ودعا، في نهاية حديثه، «إلى لقاء آخر على شرف وبحضور الكاتب الكبير إميل حبيبي».

إتفاقية تعاون مع «إتحاد كتّاب روسيا»

قام الأستاذ أحمد عبد الرحمن، الأمين العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، بالإيعاز إلى الكاتب توفيق فيّاض بتوقيع إتفاقية تعاون ثقافي مع إتحاد كتّاب روسيا، حيث يقوم وفد إتحاد كتّاب روسيا بزيارة إلى تونس في نطاق جولة له في دول منطقة الشرق الأوسط. وقد سلّم الأمين العام نص الإتفاقية ورسالة الوفد الروسي إلى عبد الله تايه، نائب رئيس الإتحاد في غزة.

ويضم الوفد الروسي: سيرجي ليكوشين سكرتير الإتحاد ـ عضو جمعية الصداقة الروسية ـ العربية وعضو لجنة الدفاع عن القانون «وسلطة الشعب»، وبروفيسور إدوار فلودين، رئيس جمعية الصداقة العربية ـ الروسية وعضو جميعة الكتّاب الروس، نائب رئيس لجنة الدفاع عن سلطة الشعب والقانون. وفلاديمير شيدرين، كاتب ومحرر في صحيفة «رابوجي تريبونا». ويصحبهم د. خالد العاني من مؤسسي جمعية الصداقة. وقد عرض الوفد في رسالة وجهها إلى «إتحاد الكتّاب الفلسطينيين» إعادة تنشيط العلاقات المتميزة بين الإتحادين على ضوء المتغيرات التي حدثت على الساحة الروسية والفلسطينية، والتي استعاد فيها إتحاد الكتّاب الروسي مكانته في المجتمع والحياة الروسية السياسية. ووجّه سكرتير الإتحاد، سيرجي ليكوشين، التهنئة إلى أحمد عبد الرحمن بمناسبة الإنتخابات الرئاسية والبرلمان والتي اعتبرها حدثاً تاريخياً وخطوة على طريق تأسيس الدولة الفلسطينية المستقلة. وقال ليكوشين في رسالته: «نحن مع الشعب الفلسطيني المناضل ونتمنى النجاح مستقبلاً في سبيل إنشاء وتكامل الدولة الفلسطينية المستقلة».

وجاء في نص الإتفاقية:

إنطلاقاً من السعي نحو إطلاع ومعرفة أكثر شمولاً بالحياة والأدب والثقافة لدى الشعبين، الروسي والفلسطيني، ومن الرغبة الراسخة في تطوير الإتصالات الأدبية بشكل أوسع بين الكتّاب الفلسطينيين فإن «إتحاد كتّاب روسيا» و«إتحاد الكتّاب الفلسطينيين» قد وقّعا إتفاقية تعاون

ثقافي بينهما.

وجاء في بنودها:

1 ـ على أساس الإلتزام بإحترام القانون الداخلي لكلا المنظمتين، يتبادل كل من «إتحاد كتّاب روسيا» و«إتحاد الكتّاب الفلسطينيين» المعلومات المتعلقة بالمسائل الإبداعية التي تهم المنظمتين.

2 ـ يتبادل الجانبان بانتظام آخر المستجدات في ميدان الأدب والأعمال الأدبية وكذلك الإقتراحات المتعلقة بترجمة ما يهمّ الطرفين من مواد أدبية.

3 ـ يسعى كل من «إتحاد كتّاب روسيا» و«إتحاد الكتّاب الفلسطينيين» إلى تنظيم عملية تبادل الوفود سنوياً على أساس من التكافؤ. ويتفق الطرفان مسبقاً حول تركيبات الوفود ومواعيد سفرها ومدة وشروط إقامتها.

4 ـ يقدّم الجانبان لأعضاء منظمتيهما المساعدة اللازمة في حالة مشاركتهم في أعمال ندوات أو مهرجانات شعرية أو مؤتمرات على الصعيد الدولي.

5 ـ تحدد مدة سريان مفعول هذه الإتفاقية لسنة واحدة قابلة للتجديد تلقائياً ما لم يعلن أحد الطرفين عن الرغبة في إلغائها.

6 ـ حررت هذه الإتفاقية في نسختين باللغتين الروسية والعربية وكلتا النسختين أصليتان ولهما نفس القوة والنفاذ القانوني.

ومن الجدير بالذكر أن الأمين العام وجّه الدعوة لوفد «إتحاد كتّاب روسيا» لزيارة فلسطين.

مكتبة «مشارف»

جديد وليد الفاهوم

«مدار الحمار»-
رواية أخرى للحياة وبأسلوب آخر



* وليد الفاهوم، المحامي / الكاتب يواصل في روايته «مدار الحمار» استثمار مواد مهنته في إغناء أدبنا المحلي.

والفاهوم، كما في مهنته، نصيراً لصوت الإحتجاج و«اللاء» المدوية، فإنه في كتابه هذا ساخراً محتجاً متهكماً «لا يعجبه العجب ولا الصيام في رجب»، وهذا بالذات يعطي لروايته، التي لم يكن تصنيفها في خانة الرواية سهلاً، هذا المذاق الخاص.

وهو يعترف بأنه حاول في هذا النص أن يمزج «الخيالي بالغرائبي بالواقع بالسخرية، على أساس (شر البلية ما يضحك)، وعلى أساس اعتقادي الراسخ أيضاً أنه لا يمكن الفصل ما بين الثقافي والسياسي».

والغرائبية بادية في إسم الرواية وفي فاتحة الكتاب.

فقد جاء فيها: «وبعد أيضاً... فقد كان السبب في هذا الكتاب، رواية مدار الحمار، حماراً مسكيناً، جزاه الله خيراً، من حمير البلدية، ولست أدري إلى أين سنصل في الكتابة لأنها لن تنتهي إلا بإنتهاء الغد ولست أدري أيضاً فيما إذا كنت أكتب عن نفسي أم عن جهاز السلطة أم عن كافة الموظفين والعاملين، أم عن بعض الناس الذين وصلوا مرحلة الحمير، أم عن آخرين بقي لهم قطع خمسة عقود حتى يستطيعوا الوصول إلى مرتبة حمار فهي بالنسبة لهم مرتبة شرف...».

إنها رواية أخرى للحياة وبأسلوب آخر.

«جبل نبو» - رواية عن السرّ في المكشوف



* عزت الغزاوي يطالعنا بروايته الجديدة «جبل نبو»، وهي صادرة عن اتحاد الكتّاب الفلسطينيين ومؤسستين في عمان وفي بيروت، وذلك في 123 صفحة من القطع المتوسط. يزيّن غلاف الرواية تصميم للفنان جمال الأفغاني.

الرواية تحكي من موقع الراوي الحكاية الفلسطينية. لكنها، وهذا سحرها، لا تكتفي بالوصف والتسجيل ورسم الشخوص وخلق الأبطال، بل تتوخى أن تمزج الواقع بالأسطورة في صيغة آسرة.. فالوجود الفلسطيني هنا ليس تاريخاً يبدأ احتسابه بالنكبة أو ما قبلها من أحداث، إنه التاريخ على امتداده الغابر في الزمن الغابر.. إنه الإنسان والأرض وما بينهما من تفاعل مدهش غرائبي.. إنه التاريخ بكل الأسماء والمواقع والرموز..

فالفضاء الفلسطيني في هذه الرواية ليس فضاء السياسة وتشكلاتها، إنه فضاء الثقافة والحضارة، إنه فضاء الإنسان على أبعاده.. فهي - الرواية - كتابة عن الأشياء في عمقها وتياراتها الداخلية عن غير المرئي في المرئي، عن السرّ الذي في المكشوف.

و«جبل نبو» موقع شرقي النهر - الأردن - يطلّ على الأرض الفلسطينية.. وللمواقع دلالاتها وللأمكنة قوتها في السياق الفلسطيني.

شجرة المعرفة - لحنا إبراهيم
سيرة الفرد والمجموع

* «(...) وعلى كل حال لم يكن في بالي مطلقاً أن أكتب عن نفسي، بل عن أحداث تلك الأيام التي أعتقد أنها تهمّ القراء، ولا سيما الأصغر سناً وقد كنت إما شاهداً عليها أو شريكاً فيها بشكل أو بآخر». هكذا يكتب الكاتب حنا إبراهيم في استهلال كتابه «شجرة المعرفة. ذكريات شاب لم يتغرّب»، إصدار مؤسسة الأسوار في عكا (348 صفحة من القطع الكبير).

والكتاب عبارة عن سيرة ذاتية في جزءين تحكي قصة الفرد - حنا إبراهيم - والمجموع، الأقلية

العربية في إسرائيل، من خلال تسليط الضوء على الحزب الشيوعي الذي لعب دوراً مركزياً في حياة هذه الأقلية. وكان الكاتب شخصية قيادية فيه ردحاً غير قصير من الزمن.



ويشكّل الكتاب على ما فيه شهادة شخصية على تاريخ يحصل. أو لا يزال يحصل حتى الآن، وهو بهذا العمل إنما ينضم إلى البعض من الناشطين والقادة الذين رأوا أن يسجلوا شهاداتهم لنا فيتيحون للخلف أن يقرأ قراءة مختلفة ما كانه السلف وما فعله ولم يفعله.

وبإمكاننا أن نقرأ الكتاب على أنه سيرة ذاتية فنبحث في الأحداث من كاتبها. لكن الأجدر بنا أن نقرأ الكتاب على أنه شهادة أخرى على ما حدث لنا في العقود الأخيرة.

وفي ختام الفصل الثاني يكتب حنا إبراهيم بالتفصيل عن تجربته السياسية في العقد الأخير والظروف التي أدت إلى تركه صفوف الحزب الشيوعي.

«أثر العابر» ـ مختارات شعرية لأمجد ناصر



* «أثر العابر» ـ هو الكتاب الجديد في «سلسلة كتاب شرقيات للجميع»، والكتاب يتضمّن مختارات شعرية لأمجد ناصر.

والكتاب صادر عن «دار شرقيات للنشر والتوزيع» في القاهرة وهي حسب ما جاء في الكتاب «دار لنشر الأعمال الإبداعية المتميّزة في إخراج طباعي متميّز».

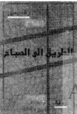
والنصوص الشعرية الواردة تمتد على فترة زادت عن عقد من السنين. ويبدو واضحاً من تواريخها وإشارات المكان أنها كُتبت في رحلة المنافي بين بيروت ونيقوسيا ولندن.

وتتميز هذه النصوص بالتفعيلة القصيرة والكلام خطفاً تعكس نفسية وحالة إنسانية متوترة مشتتة بين الأمكنة مشدودة إلى هنا وإلى هناك مأخوذة بالإنباق السرمدي في

أعماق الذات، إنبثاق النزوات والشهوات والأفكار والأحاسيس.

وأمجد ناصر من مواليد الأردن عمل في الصحافة العربية في بيروت وقبرص ويعمل الآن في صحيفة «القدس العربي» الصادرة في لندن مشرفاً على القسم الثقافي فيها. وقد أصدر حتى الآن خمس مجموعات شعرية كان «أثر العابر» مختارات منها.

«الطريق إلى الصباح» ـ رواية رافع يحيى الأولى



* رافع يحيى الذي عودّنا على مجموعاته القصصية يصدر الآن روايته الأولى «الطريق إلى الصباح»، وهي صادرة عن دائرة الثقافة العربية في وزارة المعارف الإسرائيلية في 170 صفحة من القطع المتوسط.

قدّم للرواية مدير الدائرة موفق خوري فكتب عن حرص دائرته على نشر الثقافة العربية المحلية «إنطلاقاً من إهتمام دائرة الثقافة العربية بالأدب المحلي، نقدم هذا الكتاب الذي هو الرواية للكاتب رافع يحيى، إبن قرية إكسال، الذي سبق له وأن أصدر ثلاث مجموعات قصصية».

والرواية تحليق في فضاء الراهن من أحداث وتحولات يبدو فيها واضحاً رائحة التجربة الروائية الأولى وهي ترافق القارىء عبر الصفحات وفي الأسلوب الذي يبدو تقريرياً في غالبية الحالات.

ورافع يحيى هو كاتب شاب من قرية إكسال الجليلية أصدر حتى الآن المجموعات القصصية: «درب الآلام» ـ (1989)، و«إنتظاركم قدري» ـ (1991) و«القنديل والريح» ـ (1993). واعتاد أن ينشر نتاجه في الصحف المحلية.

جديد حسين مهنا
«الحب أولاً» ـ البوح المدهش!

* «الحب أولاً» ـ المجموعة الشعرية الأخيرة للشاعر الجليلي حسين مهنا. أحببتها كثيراً هذه المجموعة، أولاً، لأنها حملت إلي الحلاوات الأولى، النقاء والإخلاص والحب والود والصداقة والعشق..



وكل معاني الخير والنبل. وثانياً، لأنها جعلتني أرى حسين مهنا في ذاتيته كما هو في حدود كثيفة ولطيفة، قبل أن يتصل في المجموع ويذوب فيه..

في إعتقادي أن حسين مهنا فرح بهذا المولود معتزٌ به لأنه يشكّل بالنسبة له ـ في رأينا ويستطيع أن يخالفنا أو يُصحّح تقييمنا ـ تأريخاً لمرحلة جديدة في رحلته الشاقة نحو ذرى الشعر ومروج الشاعرية.

لقد إعتدنا على الشاعر في مجموعاته السابقة وبضمنها مجموعته «لم يعد في الحقل سوسن للفرح» ـ يحمل الهمّ الجماعي بأوجاعه ونشواته، بنجاحاته وإخفاقاته، بآماله وخيباته، وها هو في هذه المجموعة يتفرّغ قليلاً لما بين غرف قلبه الخلفية يعرضها للريح وأشعة الشمس ويمنحنا فرصة أن نرى..

«الحب أولاً» ـ مكاشفة طال انتظارها وعليه، تأتي مدهشة في رقتها وشفافيتها.. «الحب أولاً» ـ حديث عن «الأنا» الصرف وبصراحة. يبوح كان شاعرنا بحاجة إليه لروحه، لذاته ولأحبائه.. ويبدو من الشحنات المحمولة على متون الأحرف والحاضرة في فضاءاتها أنه يريد أن يعترف، أن يقول، أن يُعلن إنسانيته على تفاصيلها، في عريها الهيولي.. والحب إكسير الحياة، جوهر الوجود وسطوع الحقيقة، مادة مثالية لكتابة الإعتراف والخلود إلى الراحة..

كدت أُصاب بالإحباط إزاء ما بثته مجموعة حسين مهنا «ليس في الحقل سوسن للفرح».. اليأس كانت كلمة السر وخلاصة المجموعة.. وجاءت مجموعة «الحب أولاً» لتطرد مشاعر الإحباط والهجاس.. كم هي الحياة حلوة ورائعة في «الحب أولاً».. وكم هي كذلك في الواقع.

«جسر من الكلمات» إلى الثقافة العربية!

* «جسر من الكلمات ـ أنطولوجيا من الأدب العبري المترجم للغة العربية» ـ هو مجموعة كبيرة نسبياً من النصوص الأدبية العبرية المترجمة إلى اللغة العربية، إصدار «معهد ترجمة الأدب العبري» بإشراف قسم العلاقات الثقافية والعلمية في وزارة الخارجية الإسرائيلية.

وفي المجموعة نصوص لأبرز الكتّاب العبريين في البلاد بينهم ناتان زاخ وداليه رابيكوفيتش وسامي



ميخائيل وأ.ب. يهوشع وس. يزهار ويتسحاق لاؤور وحاييم چوري وماموس عوز ويورام كانيوك وداڤيد چروسمان وغيرهم.

قدّم للمجموعة بروفيسور ساسون سوميخ الذي توخى أن تكون هذه النصوص المختارة محفزاً يدفع القارىء العربي هنا وهناك إلى «التفتيش عن إبداعات أخرى للأدباء الواردين في الكتاب ولآخرين كثيرين لم يوردوا لضيق المجال، وإن كانت مواهبهم وشهرتهم في البلاد تؤهلهم لذلك بلا ريب».

وإضافة إلى المقدمة هناك نص كتبه رئيس الحكومة (وزير الخارجية السابق) شمعون پيرس وألقاه في إحتفال توزيع جائزة رئيس الحكومة للمبدعين باللغة العربية (آب 1985).

أعد النصوص المترجمة ـ وكانت نُشرت في مجلات وإصدارات ـ محمود كيّال وحاية هوفمان. وقدّم الإستشارة ساسون سوميخ. أسهم في ترجمة النصوص: زكي درويش وأنطون شمّاس ومحمد حمزة غنايم وسمير نقاش وسلمان مصالحة وسالم جبران ونعيم عرايدي وغيرهم.

ومن الواضح أن المجموعة تأتي في إطار السعي إلى تنشيط التبادل الثقافي الإسرائيلي ـ العربي كإنعكاس لمسيرة السلام ودفع لها.

«ڤيكتوريا» ـ رواية سامي ميخائيل إلى العربية



* «(...) فإننا أمام حالة من الإزدواج الثقافي ينتج عنه أو يتسبب فيه نوع من القهر الثقافي أو القهر «بالعبرية» وتعبّر عمّاً هو أكثر من الأدب أو الثقافة. ونجد أنفسنا في مواجهة مع أول الأسئلة الحرجة، والإجابات الأكثر حرجاً عن دلالة ومعاني هذا الإزدواج وعوامل إستمراره من عدمها، ونتائجه وقبل كل ذلك أسبابه، والإجابة غير ممكنة إلاّ بنظرة عامة إلى الماضي القريب» ـ هذا ما كتبه أمين المهدي في المقدمة لرواية الكاتب الإسرائيلي سامي ميخائيل «ڤيكتوريا» المترجمة إلى العربية.

وقد أنجزت الترجمة في إطار «سلسلة ترجمات الأدب العبري» التي يعمل عليها «مركز الدراسات والترجمات

لحوض المتوسط» (سترم) - (تابع للدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع في مصر). ونفذ الترجمة الأديب الإسرائيلي المصري الأصل سمير نقاش وقدّم لها وراجعها د. رشاد الشامي، أستاذ الأدب العبري المعاصر في مصر، ذو الإطلاع الواسع على الثقافة والأدب العبريين.

ويكتب د. رشاد الشامي في تظهير للكتاب: «إذا أردنا أن نعرف كيف يفكر الوعي الإسرائيلي بمختلف مكوناته فالنافذة الطبيعية هي الأدب العبري المعاصر دون أن ندخل هذا في ما يسمى «الغزو الثقافي» لأننا قادرون بحصانتنا الثقافية الراسخة على القراءة والفهم والإستخلاص، نحو مزيد من المعرفة بهذا الواقع، هي أحد أدواتنا في مواجهات ذات أبعاد مختلفة».

لقد وصل أمين المهدي، في مقدمة الكتاب، إلى الإستنتاج بأن «... بيت القصيد أننا أمام رواية عربية كتبت بالعبرية أو عمل أدبي عبري له ذاكرة عربية...».

وهنا، تكف اللغة عن أن تكون أداة إيصال المراد والمقصود أو وعاء لمضامين وصور وأحداث، بل هي في هذه الحالة، فضاء وتاريخ وامتداد وذاكرة وتداعيات، عالم قائم بحد ذاته.

ويبدو واضحاً في مقدمتي أمين المهدي ود. الشامي الرغبة الإنتلكتوالية لدى الجانب العربي في معرفة الجانب الإسرائيلي معرفة معمقة مجردة من فكر مسبق ونمطي. فالخوض في الأدب العبري يعكس محاولة لسبر غور النفسية والعقلية الإسرائيلية - اليهودية، وهي محاولة لا حاجة بها إلى وسطاء أو وكلاء. لقد حال السياسي حتى الآن بين الثقافي في الجانبين فانتفت حالة التبادل الثقافي لتحضر حالة الغزو الثقافي.

وتنضم ترجمة رواية «ڤيكتوريا» للكاتب سامي ميخائيل ذي الأصل العراقي البغدادي، إلى مجموعة ترجمات من العربية إلى العبرية وبالعكس، هذه المجموعة التي تعمل عدة جهات الآن، وفي الجانبين، على توسيعها في إطار السعي النقي الخالص لدى أوساط «هنا» و«هناك» لمعرفة «الآخر» وفهمه.

حضور بارز للأدب العربي في العدد الجديد من «عيتون 77»

* مجلة «عيتون - 77» التي يترأس تحريرها الأديب يعقوب بيسر تعكس في عددها (191) الإنفتاح الذي ينادي به بيسر نحو الأديب والأدب العربيين في هذه البلاد.

فالعدد الجديد حافل بالنصوص المترجمة من العربية إلى العبرية، لسلمان ناطور ومحمود درويش وسليم بركات ومحمد الماغوط وعلي سالم وسركون بولس وغيرهم.

ويكرّس العدد بعض صفحاته لنتاج الأدباء الذي تناول إغتيال رئيس الحكومة السابق، يتسحاق رابين.



وفي العدد مادتان متميزتان، الأولى لسلمان ناطور تحت عنوان «بين الحوار المخابراتي والحوار الثقافي». كانت نشرت في العدد (6) من «مشارف». ويقف ناطور فيها عند التوجّه الذي حكم ترجمات الأدب العربي ردحاً غير قصير من الزمن.

أما أورينيل زوهر فيقف عند تجربة قصد بها تطوير العلاقات اليهودية ـ العربية بواسطة الفن شارك فيها طلاب مدرستين، يهودية ـ من كنارسابا وعربية ـ من الطيبة.

وفي هذا العدد من «ميتون ـ 77» كتب شموئيل ريچو لنت إستعراضاً موسعاً للعددين الأول والثاني من «مشارف».

« يا أمة القدس » ـ ديوان شعر لسليم الزعنون



* سليم الزعنون الذي يتولى منصب رئيس المجلس الوطني الفلسطيني بالوكالة، وفي المعارك السياسية وعلى المنابر، يعطينا فرصة في كتابه الأنيق «يا أمة القدس» لنتعرّف عليه شاعراً تشتعل النار في أحشائه.

والكتاب صادر بطبعة أنيقة من «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» ومركزها الرئيسي في بيروت، ويضمّ (411) صفحة من القطع المتوسط. وتزيّن الغلاف لوحة للفنانة رضية برقاوي.

قدّم للكتاب الشاعر عبد الرحيم عمر وجميل بركات في محاولة لتسليط الضوء على الشاعر في الثائر.

أما قصائد الديوان، وهي كثيرة، فتشكّل صوراً إنفعالية وتسجيلية لمراحل النضال الفلسطيني على تاريخه وتفاصيله ومواعيده ورموزه. وكلها مكتوبة كلاسيكياً تطالعنا فيها جلجلة الخطابة والحماسة لا سيما أن الكثير منها كتب في مناسبات وطنية وتعقيباً على أحداث. وتتسم القصائد بحضور مكثف